MESTER

VOLUME XVI FALL 1987 NUMBER 2

MESTER

VOLUME XVI FALL 1987 NUMBER 2

Literary Journal of the Graduate Students of the
DEPARTMENT OF SPANISH AND PORTUGUESE
UNIVERSITY OF CALIFORNIA, LOS ANGELES

VOLUME XVI FALL 1987 Number 2

CONTENTS

ARTICLES

Técnicas narrativas en *Letra Muerta* de Juan José Millas: una relación equívoca con un autor ideal
María Pilar Martínez Latre 3

A luta pela auto-expressão em Clarice Lispector: o caso de *A Hora da Estrela*
Cristina Ferreira-Pinto 18

El tema de México en José Moreno Villa y Luis Cernuda
Luis Miguel Vicente 25

En torno a un cuento de Clarín: "El oso mayor"
Angeles Ezama Gil 35

INTERVIEW

Interview with Guillermo Cabrera Infante
Jean Graham-Jones
Duleep Deosthale 53

NARRATIVE

El guardia
J. W. Rivers 65

REVIEW

Lazlo Moussong. *Castillos en la letra*. Xalapa, México: Universidad Veracruzana, 1986. 179.
Laura Radchik 71

CONTRIBUTORS 73

EDITORIAL BOARD

Editor-in-Chief: Maria Luiza Carrano
Business Editor: Silvia Rosa Zamora
Production Editor: Ed Lazzara
Circulation Editor: Jean Graham-Jones

EDITOR ASSISTANTS

Leslie Atik
Carmen Busquets
Jennifer Eich
Elane Granger

ASSESSORS

Shirley L. Arora
Rubén Benítez
Eduardo Dias
Joaquín Gimeno Casalduero
Richard Reeve

MESTER is sponsored by the Graduate Students Association, University of California, Los Angeles. It publishes critical articles, interviews and book reviews in Spanish, Portuguese and English. Poetry and short stories are published in Spanish and Portuguese.

To be considered for publication, manuscripts should follow the *MLA Style Sheet*. Preference will be given to manuscripts which do not exceed 15 pages. The original and *three* copies are required for all work. Please do not write author's name on manuscripts: attach cover letter. The original of rejected articles will be returned on request if sufficient loose postage accompanies the manuscript. Submissions that are being considered by another journal or by a publisher are not accepted. Authors receive five complimentary copies of the issue in which their work appears.

Manuscripts, subscriptions and editorial correspondence should be addressed to: *MESTER*, Department of Spanish and Portuguese, University of California, Los Angeles, Los Angeles, California 90024.

MESTER is published semiannually. It is affiliated with the Department of Spanish and Portuguese, University of California, Los Angeles. The annual subscription rate is US$17.00 for institutions, US$10.00 for individuals and US$6.00 for students. Add US$2.00 for subscriptions outside of the U.S., Canada, or Mexico.

MESTER is indexed in the MLA International Bibliography.

Cover: "Synchronized Strokes" by Diana Lui

ISSN 0160-2764
Copyright © 1988 by The Regents of the University of California

Mester, Vol. XVI, No. 2 (Fall 1987)

Técnicas narrativas en *Letra muerta* de Juan José Millás: una relación equívoca con un autor ideal

MARÍA PILAR MARTÍNEZ LATRE

Letra muerta aparece editada en 1984, pero su génesis discurre paralela a la novela *Papel mojado*.[1] Millás, autor emplazado por algunos críticos en la generación de narradores de los años 70, elige para estas novelas Ediciones Alfaguara,[2] una editorial que se halla avalada por una vasta nómina de escritores vanguardistas y experimentales en donde encuentran acogida jóvenes novelistas españoles que comienzan a publicar sus obras a partir de los años 70. Nos encontramos con novelas complejas, difíciles de adscribir en un género concreto y que exigen un lector más formado.

En la construcción de *Letra muerta* se observa una conciencia estructurante similar a la que aparece en *Papel mojado*. Los numerosos indicios desperdigados en los dos contextos narrativos hacen referencia a esta proximidad de génesis. Un lector poco documentado, sin necesidad de ir pertrechado del bagaje enciclopédico que caracteriza al lector modelo de Eco, observa en la inmediatez de la lectura una semejanza de titulación de ambas ficciones que le sugieren afinidades en su contenido. Al adentrarnos en el mundo novelesco los personajes desvelan su significado y confirman estas resonancias. En *Papel mojado* encontramos a Constantino Cárdenas —personaje secundario, transunto del autor al acercarse el final del relato, desvelar el misterio de la trama policíaca y calificarla de "papel mojado y letra muerta." De la misma manera actuará Turis —protagonista y narrador de *Letra muerta*— cuando reflexiona sobre su problemática personal: "Este papel mojado, esta *letra muerta,*[3] este texto sin futuro, parece destinado a recoger los desperdicios de mi fluctuante estado de ánimo." Ambos personajes ponen de manifiesto que nos encontramos con una

historia ficticia y que hemos asistido a un engaño. La lectura profunda refuerza el paralelismo significativo; un significado que de manera alegórica ha construido Millás, autor que se muestra alejado de concepciones miméticas y que considera la falta de transcendencia y la inanidad consustanciales al hecho creativo.

Hacia la descodificación de *Letra muerta*

Al hablar de las posibilidades generativas de un texto, Eco (especialmente pp. 79 y 35) distingue varios tipos. Me interesa señalar el que califica de caja lujosa que contiene las piezas de un rompecabezas pues es de esta misma forma como Millás explica la construcción de sus novelas.[4] Nos hallamos ante un texto abierto que va a ser acotado o limitado al ir realizando a lo largo de la intriga afirmaciones sobre el estado final. De este modo impide que el lector deje actuar libremente su imaginación y lo somete al juego de su rompecabezas artístico, engañándole con las ambiguas conductas de sus personajes.

Las piezas básicas con las que Millás juega y elabora su ficción en *Letra muerta* serán la memoria y la reflexión sobre la escritura.

La memoria se halla estrechamente vinculada a las formas autobiográficas. Su utilización pone de manifiesto la vitalidad de esta forma literaria. Escritores renovadores de la novela decimonónica como Proust y Faulkner hacen explícito el acto narrativo en sus ficciones y llaman la atención sobre la rememoración. Sobejano,[5] en el diagnóstico que hace sobre la narrativa de los años 70 en España, considera a la memoria rasgo compositivo dominante junto con la reflexión sobre la escritura y la fantasía. A él recurren escritores de la generación del 50: Martín Gaite en *Retahilas*, Delibes en *La Guerra de los antepasados* y escritores más jóvenes como Guelbenzu en *La noche en casa*, Lourdes Ortiz en *Luz de la memoria* o Vaz de Soto en *Diálogos del anochecer*. Millás, en sintonía con la atmósfera literaria en la que se halla inmerso, utiliza la memoria apoyándose en un pacto autobiográfico[6] para construir su novela. Se presenta como constructor de un diario del que se erige en el centro de conciencia. El protagonista se va descubriendo a sí mismo a través de la memoria retrospectiva, que en su función subjetivante —como observa Del Prado— se constituye en la auténtica escritura del yo, de la singularidad.

A la redacción de este diario rememorativo que es *Letra muerta* asiste el callado lector. Turis presenta parte del discurso como metadiscurso de la escritura. Toma conciencia de su condición de narrador y habla sobre lo que nos va a decir, el porqué y el cómo. Comienza su relato determinando el espacio en el que compone sus "cuadernos," la soledad de la celda, lejos de miradas indiscretas y a cubierto de posibles violaciones. Este

diario tiene un parecido con la "carta pura" de la que habla Salinas, pues la intimidad y el pudor son consustanciales a ella. Pero no deja de ser una pureza mistificada desde el momento en que Turis busca un destinatario, un lector desconocido al que interpela explícitamente en el texto: "No sé a quién me dirijo, es difícil saberlo desde esta habitación cuyas ventanas no dan a ningún sitio transitable" (12). Pero también es cierto, siguiendo las reflexiones de Salinas, que el primer beneficio de la carta es para el que la escribe "y él es el primer enterado de lo que quiere decir por ser el primero a quien se lo dice." Así pues, Turis es emisor y primer destinatario de su diario. En él encuentra al amigo que le permite sobrevivir en el espacio insolidario del convento. La escritura le hará tomar conciencia de la nueva forma de vida que ha asumido al aceptar su papel de lego (tarea impuesta por la Organización subversiva de la que forma parte). Asistimos al desarrollo de una vida marcada por la rutina conventual que comporta una forma de ser diferente; por eso dirá al comenzar a escribir el diario: "tal vez acepte entonces que éste que soy yo, que esta forma de vida no es una cobertura para desarrollar otro modo de ser." Se está describiendo en cierto modo, un proceso de seducción (Velázquez) por medio de la escritura; el personaje protagonista se acepta a sí mismo y, sobre todo, descubre que la mayor gratificación está en el hecho de escribir. Pero también tratará de seducir al lector haciéndole participar de sus dudas, en medio de una atmósfera sutil, opresiva, y ambigua, estimulándolo con cierta dosis de erotismo, "suspense" e ironía.

El funcionamiento de la memoria en Millás difiere notablemente de los narradores de postguerra, que se servían de ella —según el diagnóstico de Sobejano[7]— para desde la distancia evocar la experiencia dramática vivida en la infancia y tratar de transcenderla. Las nuevas promociones en las que se halla nuestro novelista utilizan la memoria, la autobiografía y la ironía como elaboración intelectual, matización hecha por Rodríguez Padrón a la que me sumo plenamente.

Si todo texto, como señala Escarpit, crea una entropía máxima, en *Letra muerta* esta entropía se basa de manera especial en la información que la memoria proporciona, una memoria selectiva y retrospectiva que va evocando aquellos momentos que han ido jalonando el proceso vital de Turis: las relaciones de dependencia con la madre, que lo sitúan en el cuadro típico del complejo de Edipo; la inadaptación al medio profesional, desarrollando la monótona tarea de oficinista; su captación e iniciación en una extraña Organización subversiva que le permite romper con el vacío existencial. Este pasado evocado forma parte de su vida mundana y está subsumido en la recapitulación que va haciendo de sus dos años de vida conventual, transcurridos cuando comienza la novela. La pérdida le hace sentirse inseguro y receloso, le impide distinguir la realidad de la apariencia y le aboca al borde de la esquizofrenia. Pero sus reflexiones

apuntan una posible solución: "Es verosímil, pues, ya que no ofrece ningún carácter de falsedad (nadie me mira de otro modo), que yo no sea más que un hermano lego de esta Orden religiosa." Sospecha que la rutinaria vida religiosa le conducirá a la aceptación de este nuevo yo (14). El lector asistirá al desarrollo de esta hipótesis y al terminar la novela verá confirmados los temores que Turis exponía en el pórtico de su diario. La información girará en torno a su vida y al proceso de asimilación así como al descubrimiento de la Organización y sus objetivos.

Millás utiliza la memoria como parte de ese discurso metaliterario que es su novela; las informaciones sobre su funcionamiento se convierten en redundantes y son indicios o pistas de cómo está construida la novela y cómo debe descodificarse. De esta manera responde a las preocupaciones que Riffaterre reconoce primordiales en todo escritor. Turis comienza su diario diciendo: "Hace dos años yo tenía algo propio, elaborado con un esfuerzo de naturaleza semejante al que es preciso utilizar para convertir la memoria en conciencia, para hacer del recuerdo la suma orgánica de representaciones pasadas que nos permite obtener con esfuerzo alguna idea de nosotros mismos" (12). Estamos ante el comportamiento de la memoria[8] como vía de introspección o utillaje para autoanalizarse; una memoria de la que dirá el narrador Turis que funciona: "como si (. . .) estuviera dotada de doble estómago del que dicen que gozan algunos rumiantes" (87). A veces muestra su complaciencia en la elección de los recuerdos (87), y su arbitrariedad en la narración de los mismos. Pero Millás oculto en su personaje-máscara, quiere mantener la atención del lector que podría sentirse defraudado ante la monótona atmósfera que envuelve el relato de su vida y sabe graduar su información atrapándole con el "suspense"; así, acto seguido, Turis se lanza a "anotar el momento de mi consagración como terrorista" en forma de escena dramatizada. En otras ocasiones insiste en la dificultad de recordar y de ordenar el recuerdo para lograr una interpretación coherente de los hechos vividos, "intenté recordar nuevamente los hechos sucedidos en Madrid para agruparlos de tal modo que el conjunto quedase sometido a una unidad capaz de dar sentido a lo acontecido" (114). Pero su dificultad no se halla en la memoria pues confiesa poseer "una bonita colección de sentimientos y de hechos" sino en la carencia de "una inteligencia ordenadora y concluyente." Esta frustación que siente procede del deseo de convertir a la memoria en un eficaz psicoanalista que le ayude a descubrir el funcionamiento de su personalidad (114).

La reflexión sobre la escritura es otro elemento compositivo que se revela como leit-motiv y actúa junto con la memoria como indicio metadiscursivo de la novela. Millás quiere mostrar la génesis de la novela al lector y la presenta como proceso. Practica la tendencia de los novelistas experimentales de finales de siglo que construyen novelas calificadas de in-

telectuales o líricas[9] (James, Proust, Gide, Pirandello, Unamuno o Jarnés, entre otros) que se enfrentan con el hecho creativo e introducen la discusión literaria dentro de la novela. Estamos ante la obra que es a la vez crítica y creación, en cuya concepción participan los novelistas españoles de los años 70, Sobejano encuentra la explicación en que estos autores quieren dejar claro su derecho de invención y por ello recurren a un discurso narrativo de variados moldes: diálogos duales en *Fabián y Sabas* y *Retahilas*; cartas sin réplica, paródicas o teóricas en *Juan sin tierra*; diarios o apuntes en *Los verdes de Mayo hasta el mar*; retales de ficción sometidos a la crítica en *Fragmentos de la Apocalipsis*. Millás elige a su personaje que actúa como narrador homodiegético con una doble función: la de autor y la de actor. Cuando Turis actúa en su función autorial se convierte en alter ego del escritor, es su espejo ficticio, a través del cual muestra sus preocupaciones por la compresión de su obra. Pero no sólo interpreta y critica su propia forma de narrar sino que se erige en censor de los narradores secundarios o episódicos, como en el caso del padre Ramírez, el ecónomo. El Turis autor juzga su vida como "texto sin futuro." La novela se convierte en una representación alegórica de esta vida de la que él mismo es el principal actor con un proyecto existencial "que parece destinado a recoger los desperdicios de mi fluctuante estado de ánimo."

Cuando lleva escrita una buena parte de la novela expresa las dificultades que ha ido afrontando y se queja de sus limitaciones: "La idea o el anhelo de completud que otros saben repartir inteligentemente, yo la he focalizado en esta historia que sobre mí vengo hilvanando con más suerte que acierto" (81). Pero también se jacta, en otros momentos, de su libertad, de la autonomía que le concede su condición de autor y se comporta dueño de la situación provocando y guiando al lector. Suñén considera esta actuación característica de los novelistas de la última década. Millás quiere dar a la novela un valor documental, haciendo dudar al lector de su carácter de ficción cuando dice: "puedo limitarme a ordenar mi historia con la misma falta de intención con la que se desarrolla una novela" (87). Las frecuentes digresiones que interpola a lo largo de la trama principal (Sanz Villanueva, 174) sirven para dejar claro el propósito que le ha movido a redactar su diario. Hay momentos en que duda de la validez de este diario, al adoptar cierto aire de perplejidad sobre los procedimientos utilizados en su construcción, como si éstos se le impusieran de modo inconsciente: "intentaré averiguar por qué en algunos pasajes mi deseo se sacia con la simple descripción de un suceso, cuando en otros siento que dicha descripción no está completa sin el añadido de una reflexión" (76).

Cuando se llega a la segunda parte de la novela el lector se halla ampliamente informado de la crisis personal que Turis ha ido superando, al mostrar su lenta e ineluctable asimilación a la forma de vida conventual, que va a borrar las huellas de su personalidad precedente. Conocemos ya

a los más destacados miembros de la comunidad con los que tiene que relacionarse, igualmente, nos hallamos informados del nacimiento de su pasión amorosa por un joven estudiante, cuya seducción se va a convertir en el centro de su vida. El Turis autor-narrador ha elaborado ya una parte fundamental de su diario al que ha dedicado setenta páginas, divididas en siete partes con excepción de la primera, que al actuar como introducción carece propiamente de intriga novelesca por lo que sólo posee dos páginas, las demás ocupan 5-8-8-8-4-6-6 respectivamente. La materia narrativa que configura la segunda parte se adelgaza, con sólo 32 páginas divididas en cinco partes que oscilan entre 3 y 4 páginas. En esta parte encontramos frecuentes enclaves no narrativos a través de los que Turis enjuicia lo escrito anteriormente: "Lo que pensaba es que a través de todos estos cuadernos he logrado edificar la imagen de un sujeto que tiene al menos la virtud de resultar verosímil. Eso por un lado; por el otro, parece que gracias a esta letra muerta los hechos vuelven a ordenarse, bien es cierto que de forma harto precaria." Es como si quisiera hacer balance sobre los cuadernos escritos y dejar claras sus motivaciones. El mismo llega a reconocer que esta segunda parte no aportó novedades sobre su proceso vital, puesto que su desenlace estaba ya trazado en la primera. Por ello opina que "un hipotético lector, algo inteligente y menos implicado que yo en estos sucesos, habría llegado con la sola lectura de la primera parte a las conclusiones" (129).

Si la literatura para Millás no es otra cosa que letra muerta, como se ha ido poniendo de manifiesto a través de una espesa red isotópica de indicios e informaciones proporcionados por Turis (portavoz de la ideología del autor), no nos puede extrañar encontrar una correspondencia entre el agotamiento del texto como escritura y el final de la trama. Un encadenamiento de hechos luctuosos han ido sumiendo a Turis en una crisis, especialmente la muerte de la madre, de la que llega a sentirse culpable. Sólo la escritura, una escritura que reconoce como salvífica, le podrá ayudar en su recuperación: "quizá la recuperación de esta letra muerta, más muerta ahora que nunca, me ayude a recobrar ese sentido progresivo de la existencia cuyo final incluye como premio la muerte" (95). La salida de la crisis coincidirá con la aceptación de la forma de vida apariencial, que la Organización le había impuesto. Se ha desarrollado la entropía máxima. Turis, y el lector con él, han asistido a la búsqueda de la información que resuelve la incógnita del funcionamiento y móviles de la Organización a la que pertenecía. No estamos ante una agrupación de personas que constituían una especie de comando anarquista, sino ante una firme organización enquistada en el seno de la Iglesia, que se nutre de los "desnortados," escépticos, "no creyentes" y los utiliza como peones en el mantenimiento de su poderío.

Estamos en el final de la novela y Turis tendrá que poner punto final a la redacción de sus cuadernos: "volví a mi celda y lloré un rato, aunque debo decir que el llanto guardaba más relación con mi forma de vida apariencial que con el hecho de haber puesto las cartas boca arriba" (132). Pero al mismo tiempo se ha ido desarrollando la función metaliteraria o metafictiva a lo largo del relato, y al llegar al final, Turis dejará constancia y enfatizará la gratificación que la escritura le ha proporcionado, admitiendo que el hecho de escribir[10] está por encima de la vida (128) Millás ha querido dejar clara su posición enmascarado en su alter ego, como lo han hecho otros escritores entre los que destacan Juan Goytisolo que reivindica en su personaje Juan sin tierra "el placer solitario de la escritura" y llega incluso a atribuirle un placer "orgasmático y onanista." Podemos concluir que la memoria y la reflexión sobre la escritura son dos procedimientos narrativos de gran eficacia en el mundo novelesco de Millás pues no sólo se erigen en los pivotes de la estructura básica sino que forman parte fundamental de la fábula.

De gran eficacia resulta la elaboración del punto de vista narrativo que se apoya en el principio de incertidumbre. Este principio determina la ambigüedad y el relativismo que se despliega en el microcosmos novelesco de *Letra muerta* y llega a constituir una isotopía semántica que afecta a la constitución de los personajes, al espacio y al tiempo. Millás ha expresado en varias ocasiones que el principio de incertidumbre[11] es consustancia al hecho literario, "la escritura permite llevar al nivel de la duda lo que se mueve en el terreno de la certidumbre;" esta idea de ambigüedad que reconoce en la existencia rige el pensamiento de Turis y desde ella orienta su relato. En la configuración de su diario "cuadernos" se encuentran resonancias del enigmático cosmos borgiano. Nos hallamos ante un mundo engañoso de falsas apariencias donde la realidad se oculta bajo sólidas capas de hipocresía social. El mismo aislamiento existencial con el que Turis inicia la redacción de sus memorias nos muestra un personaje escindido ante la realidad presente que está viviendo y que determina su forma de actuar y la realidad pasada que comienza a borrársele: "vivía atormentado [dirá] no tanto por la falta de señales de la Organización como por el miedo que esa ausencia lograba producirme" (73). Nuestro personaje adopta una postura nihilista que explica la renuncia a su historia pasada y la aceptación de su presente, su alienación por la orden religiosa como una forma de vida paradójicamente liberadora, pues sólo en ella podrá satisfacer sus pulsiones amorosas. No hay que olvidar la opinión de Freud[12] de que gracias a la sexualidad se recupera la historia pues es en la sexualidad donde el hombre proyecta su manera de ser respecto a los demás hombres. Turis participa de las teorías freudianas que reconocen la existencia como ambigua en sí misma (23).

En su discurso se hallan huellas benetianas al plantearse la transposición de los pensamientos a un terreno donde toda certeza es quimérica, cuestionable y estéril. Por medio de estas apoyaturas Benet introduce las contradicciones y lo misterioso, dondo lo verdadero muestra su falsedad y lo evidente muestra su misterio. Este clima de falsedad se asienta en el mundo que envuelve a Turis, de manera especial en la hipocresía característica de la vida religiosa y en el comportamiento de sus moradores. Turis se revela como el engañador engañado puesto que su entrada en el convento no está motivada por su vocación religiosa (él mismo confiesa al principio "no estoy aquí como religioso sino como terrorista") y, sin embargo, el proceso iniciático en el que está inmerso le impone un cambio de identidad que va progresivamente aceptando, y acabará resignándose a esta forma de vida donde el tiempo carece de sentido y donde el tabú sexual predispone a las relaciones homosexuales.

El lector asiste a un relato autobiográfico que se presta al desvelamiento de un yo en crisis. Turis hará un intento de autoanálisis subjetivo y con fallos, mostrándose constantemente dubitativo. Su percepción será limitada y su información basculará constantemente entre sus reflexiones como autor, que se cuestiona y opina sobre lo que escribe, y el autoanálisis de su proceso vital en relación con los que le rodean.

En la caracterización pone Millás un especial cuidado. Nos vamos a enfrentar con un personaje que se presenta con una serie de cualidades o atributos antes de su ingreso en el convento, un hombre introvertido y pesimista, con cierta debilidad de carácter que se resuelve en una actitud cobarde. Su cobardía será reconocida por otros personajes como desencadenante de su andadura vital; así, Seisdedos, que se erige en un juez sancionador de su conducta, reconocerá al final de la novela que la cobardía le imposibilitó encararse con la vida y le condujo a la vida conventual. Turis será un inadaptado ante una sociedad que considera injusta y deshumanizada y que agudiza su individualismo, como muestra su rechazo de toda forma de asociacionismo para la resolución de problemas laborales. Cree que el mundo es "un lugar inhóspito" y el espacio profesional, la oficina, será un locus adverso que agudiza sus frustraciones hasta el punto de que el escenario conventual será más favorable. Turis se presenta, igualmente, con una inmadurez afectiva y así confiesa: "el amor y el cariño han sido en mi vida un añadido verbal." El desarrollo de su personalidad estará condicionado por la fuerza de carácter de una madre absorbente que ha llegado a borrar la presencia del padre, anulándolo con su egoísmo (99). Turis se reconoce como un ser de inteligencia limitada y cierta ingenuidad y lo manifiesta reiteradamente al compararse con otros personajes a los que reconoce superiores en capacidad: el Padre Superior, el Padre Beniopa, el Padre Provincial y Seisdedos. Sus manifestaciones son a este respecto concluyentes: "en los últimos tiempos he recibido sobradas muestras de mis limitaciones personales." Es, pues, un personaje gris

como confirmarán los juicios de sus superiores; un dirigente de la Organización clandestina lo califica como hombre "discreto, solitario y sin ambiciones." Su caracterización (su estatuto como personaje) se completa con una breve información sobre su aspecto físico que él mismo presenta al comienzo de la novela: "no era fuerte ni débil, tampoco alto(. . .) mi cuerpo no alcanzaba a reunir el número de condiciones físicas para resultar repugnante."

El espacio conventual se presenta como una fuerza actancial que contribuye e la transformación de la personalidad de Turis. Este reconoce que los dos años trascurridos en él han ido transformando su físico y moldeando su carácter. Turis, en la escrupulosa observación a la que se somete (con ayuda de los procedimientos discursivos de eficaz poder introspectivo como es el monólogo interior), va verificando algunas transformaciones que le angustian: el envejecimiento que se trasluce en la caída paulatina del cabello; su aspecto más serio y sacerdotal; la aparición de pelos en las orejas, similares a los de José, su introductor en la Organización. Todos estos aspectos contribuyen a crear un clima de misterio del que se va cargando la trama.

Más interés presentan sus cambios de conducta así como la pérdida del rencor, forma de relacionarse con el mundo anteriormente, y al que reconoce "no como atributo casual, productos del azar o de las circunstancias sino como ganancia adquirida a través del esfuerzo continuo" (12). Comienza el desmoronamiento de su personalidad su asimilación a la forma de vida "apariencial," pues el rencor era la fuerza que le impulsaba, su mecanismo de defensa contra una sociedad hostil. Encuentra su refugio en la hiprocresía que se respira alrededor y de la que participa. En las conversaciones con los superiores insistirá en esta actitud de falsedad que practica conscientemente: "procuré adoptar una actitud humilde y servil, de modo que permanecí en silencio para no cometer ningún error, pero me mostré afligido" (53). Los ejemplos podrían multiplicarse en este sentido. La fuerza de la rutina conventual, el aislamiento espacial y vital contribuirán a su pérdida de la identidad pasada y a refugiarse en su apariencia. Influye en ello de manera especial, la pérdida de coordenadas temporales. El tiempo se vuelve borroso e impreciso en la conciencia de Turis, debido a la ausencia de acontecimientos que jalonen la vida, una vida sin relieves que le obliga a vivir hacia adentro. Su asimilación sigue un camino inexorable. Asistimos a la subjetivación del tiempo objetivo. Turis se muestra imposibilitado para precisar el tiempo transcurrido entre un acontecimiento y otro. Esta dificultad se debe en parte a su torpeza para medir el tiempo: "nunca manejé bien el tiempo." Su vida fuera del convento carecía de estímulo, estaba marcada por el aburrimiento y se defendía de ella con la indiferencia[13] (47).

Su situación anímica se presenta marcada por la confusión, pero su función autorial le obliga a establecer un orden del discurso que se pliega a

la andadura del diario. En unos capítulos comienza matizando el tiempo ("era la tarde," "al día siguiente") con la ayuda de referencias y marcas temporales que hacen alusión a la redacción de los "cuadernos" y al ritmo de las estaciones, otoño-primavera, sin olvidar el cruel invierno. Durante este lapso de tiempo Turis dejará de ser insensible a las prácticas religiosas y llegará a confesar cierto placer en la lectura del breviario, abandonará vicios mundanos como el café y el tabaco y llegará a sentirse un "virtuoso." Con la llegada de la primavera Turis saldrá de su letargo invernal y renacerá a la vida, una vida purificada, mostrando cierto optimismo: "yo caminaba penetrado por ese sentimiento de plenitud que nos suele alcanzar al comienzo de cada primavera" (128). Si el tiempo narrado queda enmarcado en el ciclo natural otoño-primavera, el tiempo evocado en el diario, por medio de las anacronías (flash-backs) se amplía a "tres años y medio" con la imprecisión que Turis muestra constantemente.

Nos encontramos ante un narrador homodiegético (Linvelt) que asume a la vez el rol de autor y el de actor. Como actor se erige en el centro del relato. Se puede hablar de una estructura piramidal,[14] dado que todos los acontecimientos y personajes giran alrededor de Turis, quien preside las secuencias y hace de nexo con las otras fuerzas actanciales en diferentes niveles. En la esfera mundana se manifiesta como sujeto paciente (Bremond), fácilmente influenciable. Su madre actúa como sujeto castrador. José, compañero de oficina, será un agente influenciador captándolo como neófito para la Organización. El se encargará de adoctrinarlo y le pondrá en contacto con los cabecillas. No faltará el personaje misterioso, innominado, que dará su espaldarazo al iniciado.

Dentro de la esfera conventual podemos establecer una nómina de agentes influenciadores positivos y negativos. Los primeros serán actantes que ejercerán una influencia benéfica en Turis. El Padre Beniopa y el hermano Caso, tratados con simpatía por Turis, serán salvados de la dura crítica que aplica al resto de la comunidad. Más importancia en su función actancial tendrán Seisdedos y Jesús. El primero irá imponiendo, paulatinamente, su superioridad con Turis, superioridad que alcanza su culminación al despojarse de su máscara y revelarse como el enlace buscado desde el comienzo por Turis. Finalmente, Jesús será el bello adolescente que despertará sus instintos sexuales y colmará su vacío afectivo, su conquista será el estímulo que dará sentido a su nueva forma de vida.

Los actantes negativos, represores en su mayor parte, se caracterizan por su egoísmo y falta de humanidad. El Padre Superior y el Padre Provincial, dos instancias de la máxima autoridad, serán jueces sancionadores, deshumanizados, que despertarán el odio de Turis con sus duras y materialistas exigencias.

Turis unas veces se comporta como un narrador que adopta un distanciamiento de los hechos, y aparece dando muestras de objetividad; pero

en otros momentos se cuestiona y pone en entredicho los acontecimientos descritos por él mismo y por los demás, mostrando la ambigüedad del lenguaje que gravita en el mundo novelesco. En cualquier caso estamos ante un punto de vista limitado que exige la intervención de otros narradores: el Padre Ramírez, el Padre Beniopa, Seisdedos, etc., para ponerle al corriente de sus vidas y que incurren en contradicciones que hacen difícil verificar la verdad. Pero Turis es el autor real de un diario (el sujeto de la enunciación) y es el que va a ir anotando las informaciones recibidas y las va a poner en cuestión en ocasiones; esta diversidad de procedimientos narrativos lo hallamos en el capítulo dos, con el que arranca la acción de la novela.

En su función de narrador autorial Turis muestra un especial cuidado en la caracterización de los personajes que constituyen una variada galería, recurriendo a diversos procedimientos de gran eficacia narrativa.[15]

Utiliza la denominación onomástica basándose en nombres propios que se repiten a lo largo de la trama y que permiten al lector una fácil identificación. Algunos son denominados únicamente por su apellido, Padre Ramírez, Padre Beniopa; otros por el nombre propio, Jesús, José, Turis; o por el rol profesional, Padre Superior, Padre Provincial y, sólo Seisdedos será llamado por el apodo, constituyendo una excepción. Esta denominación responde al deseo de Millás de crear una atmósfera convencional que se ajusta a las características de la vida dentro de una orden religiosa.

Para su individualización recurre, igualmente, a rasgos emblemáticos, tics o gestos que se reiteran. El Padre Provincial destacará por su gordura, el Padre Beniopa por su despiste, el Padre Cabrera, por su desorden, el Padre Ramírez por su indumentaria (sotana corta) que denota una personalidad presumida, el superior por su cojera y la dureza de su mirada, el joven Jesús por la belleza sensual que emana de sus gestos, José, y el mismo Turis, por sus pelos en las orejas. Estos rasgos corporales forman parte del campo perceptivo de Turis y constituyen un mundo de significaciones vivas. Nuestro personaje se halla inmerso en una corriente fenomenológica[16] que le lleva al la focalización de los personajes a través de sus formas. No parece, como Sartre,[17] demostrar una experiencia intelectual sino que quiere expresar una experiencia vivida. No prueba, muestra. Todos los personajes de la esfera conventual poseen un aspecto equívoco para Turis; al hablar con el Padre Ramírez dirá: "había en su aire algunos gestos que lo relacionaban con el mundo y que a mí me producían un conflicto de interpretación." Este conflicto se acrecienta al proyectar su angustiosa búsqueda o como el mismo confiesa machaconamente: "si tenemos en cuenta mi necesidad de traducir o de convertir en mensaje cualquier movimiento que pudiera apartarse de la actitud que en todo momento sería atribuible a un religioso" (52).

No todos son tratados en su caracterización con la misma minuciosidad,

ni con el mismo interés. Algunos personajes son caracterizados en bloque como ocurre con el Hermano Caso, con José y con Jesús. Pero en la presentación de cada uno de ellos hay diferentes registros.

La caracterización fragmentaria y dispersa queda reservada para los personajes más complejos que suelen coincidir con los que tienen una participación más activa en los acontecimientos. El lector tendrá acceso a su personalidad a través de informaciones parciales que se reiteran, a veces, o que presentan contradicciones. Turis actuará como un observador subjetivo que contempla los movimientos de los personajes con recelo, como si se trataran de animales o plantas que reaccionan ante diferentes estímulos. Como presenta N. Sarraute en sus "Tropismos," los hombres parecen estar en representación de cara a los demás; así, el Padre Superior en su primer contacto con Turis aparece envuelto en la semipenumbra y se acompaña en un gesto elaborado que confunde a Turis, obligándole a adoptar una actitud de observador receloso (18). Más tarde, situados en la segunda parte de la novela, el Padre Superior le recordará sus obligaciones económicas para con la orden. Turis comenzará a descubrir su auténtica personalidad y se ensañará con él describiéndolo con una representación tópica del superior autoritario y deshumanizado. Se apoya para ello en la retórica apocalíptica practicada por los sacerdotes inquisidores que utilizaban este lenguaje para amedrentar a los seminaristas. Su descripción caricaturesca e hiperbólica se plasma en una iconografía demoníaca: "de cada uno de sus ojos salía una espada flamígera, en el interior de su boca extrañamente iluminada (. . .) su cuerpo se contorsionaba como un poseso," y termina: "Salió de la celda dejando una estela negra tras de sí. El ambiente olía a azufre" (111).

Un caso especial lo constituye Seisdedos, pues se erige en el símbolo del mundo que rodea a Turis y contribuye a reforzar el misterio de la trama y a mantener la expectación del lector. Su perfil psicológico se presenta magmático y contradictorio y a ello contribuyen los diferentes narradores, que actúan de agentes informadores para dar a conocer su pasado y, por otra parte, el propio Turis con su forma de focalizarlo, progresiva, dispersa, y repleta de indicios conjeturales. Turis es un vigilante inquieto que va observando y describiendo los aspectos de naturaleza física y los gestos de este personaje que le parecen diferentes a los demás. Recurre para ello a verbos de percepción que se relacionan con el campo visual: "estuve vigilando, no parecía tener frío, observé que ejercía sobre sus miembros un extraño dominio, vi que sacaba un cigarrillo." Pasa después, cuando comienza a relacionarse con él directamente, a notar los desajustes o contradicciones en su forma de expresarse y su apariencia física: "su aspecto era el de un campesino, sin embargo construía las frases con un tipo de desnudez más propia de los habitantes de las ciudades" (28). Su habitat, una choza humilde construida por el mismo Seisdedos se convierte en un

signo equívoco para Turis, pues su interior nada tiene que ver con su aspecto exterior (37). Turis, al interpretar el espacio,[18] refugio de Seisdedos, de una manera críptica, se aproxima a la psicología de la percepción, pues considera que las cosas se relacionan con uno mismo de una manera especial y misteriosa que ayudan a su reconocimiento: "[Seisdedos era] un ser excepcional, una especie de demiurgo capaz de ordenar los objetos de su propiedad a manera de sombra o imitación de un espacio moral." La rareza de su nombre, su forma de vida al margen de la comunidad, el singular habitat en que vive, se suman a su origen misterioso. Turis será advertido por el Padre Ramírez para que se proteja de él y adopte una actitud cautelosa, pues se trata de un hombre peligroso, "un hombre sin fe, más dado a dejarse llevar por impulsos negativos tales como el rencor," que engañó a la comunidad haciéndose pasar por sacerdote a su llegada al convento en extrañas circunstancias (40). Más tarde, Seisdedos, cuando ha comenzado a intimar con Turis, descalifica la historia contada por el ecónomo. Sin embargo, Seisdedos se sigue reservando las explicaciones de su estancia en el convento aunque se reconoce como un terrorista que ha firmado un pacto secreto con los curas. Turis seguirá haciendo conjeturas sobre su personalidad y persuadiéndose, progresivamente, de su superioridad intelectual. Pero no alcanzaremos la certeza hasta el final de los "cuadernos" en donde se descubre su auténtica personalidad. El lector guiado por Turis comparte la interpretación de los signos equívocos gracias a su diario. Seisdedos se convierte en el enlace con la Organización. Estamos ante un tópico final de anagnórisis.

Colegio Universitario de la Rioja
Universidad de Zaragoza

NOTAS

1. Véase mi artículo "Juan José Millás y la estrategia narrativa de *Papel mojado*." *Mester* 16.1, 1987.

2. Un signo extratextual, que prepara el horizonte de expectativa del lector (sobre todo del que vive en estrecha coetaneidad con el creador y que le permite cooperar de forma inmediata en la actualización del texto) se halla en las diferentes editoriales en las que estas obras han sido impresas. Si se considera el texto como objeto icónico sometido a las directrices del editor que trata de satisfacer las demandas de sus lectores, comprenderemos que realice una estrategia de selección de autores y obras atendiendo a determinadas aficiones literarias. Al comprobar las editoriales en que se publican *Papel mojado* y *Letra muerta* se observa que acogen una nómina de autores cuyas ficciones presentan formas novelescas y códigos muy diferentes.

Papel mojado aparece en Ediciones Generales Anaya, Madríd, 1983, colección con una nutrida representación de clásicos del género policíaco y de aventuras que se dirige, de manera especial, a un lector juvenil. A la facilidad de su lectura contribuye el formato, que en *Papel mojado* se acompaña de ilustraciones figurativas en cada capítulo, que recogen escenas de la trama.

3. El subrayado es mío. Las virtualidades del significado simbólico de ambos títulos se ponen de manifiesto al realizar la lectura total de las dos obras. Por una parte, hacen referencia a las situaciones que atraviesan los personajes así como a sus estados anímicos y, por otra, refuerzan el significado simbólico con el que Millás trata de representar la obra literaria. En *Letra muerta* al acercarse el final del relato asistimos al final de la crisis del protagonista, sus reflexiones son clarificadoras a este respecto: "durante las siguientes hojas que coinciden también con el final del último cuaderno, para agotar de forma eficaz esta clase de 'muerte' atenuada que es 'mi letra' y en la que yo no pretendo tanto contar lo inenarrable como cérrarlo al ritmo de la forma que a mi modo de ver ha ido adquiriendo en estos meses de agonía," pág. 128. En el caso de *Papel mojado* el título tiene, igualmente, un valor polisémico refiriéndose a la literatura como engaño o papel mojado. Connotará, igualmente, aspectos de la intriga, como el dinero falsificado que Manolo oculta en la cisterna, etc.

4. Las opiniones que hace sobre la literatura Juan José Millás proceden en su mayor parte de la conferencia inédita "Relexiones sobre mi obra," presentada en el Colegio Universitario de Logroño, 15-3-85.

5. Véase "Ante la novela de los años 70." *Insula*. Año XXXIV. Nov-Dic 1979, pág. 1, nº 396-397. Sobejano considera también rasgo característico la utilización de la fantasía para inventar situaciones irrealizables, pero matizará que tanto este recurso como el del humor son menos utilizados. En el caso de Millás el humor basado en la ironía cumplirá una importante función en *Papel mojado*. Sobre este mismo tema trata el artículo de Luis Suñén "La novela como cuestión o leer a los modernos." *Insula*, nº 396-97, pág. 21.

6. P. Lejune, "El pacto autobiográfico," *Poetique*, 1972. Este crítico define el "pacto autobiográfico" como "relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, cuando pone el acento en su vida individual, en particular en la historia de su personalidad" (138). No estamos en el caso de *Letra muerta* ante un auténtico pacto biográfico, pues no se produce la identidad auto-narrador-personaje como lo define Lejeune, pero sí ante una variante del pacto novelesco, puesto que se produce la identidad del narrador y el personaje principal.

7. J. I. Velázquez, Sobejano *Art. Cit.* destaca cómo el autor se convierte en crítico de su producción, filtrando contenidos, controlando el juego de lo imaginario y ejecutando aperturas.

8. A. Egido (" 'Desde el amanecer': la memoria onnisciente de Rosa Chacel." C.H.A., Madrid, diciembre, 1982, n. 390) observa como el punto de vista autobiográfico permite deslindarse de quien lo asume y el relato nos muestra al narrador viéndose a sí mismo en el acto creativo. Millás utiliza también estas posibilidades que le proporciona el modo autobiográfico. De interés igualmente el artículo de esta autora " 'Los espacios del tiempo': memorias de Leticia Valle de R. Chacel." R.L., n. 86.

9. *Novela lírica*, Madrid: Taurus, 1983, Introducción por Dario Villanueva. Este mismo crítico analiza la renovación de la novela contemporánea en *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Valencia, Bello, 1977.

10. Turis aborda algunos aspectos formales y muestra cierta complaciencia en ello: "Trabajo con un bolígrafo negro, de trazo grueso que bajo la presión de mis dedos hace pequeños surcos en el colchón gris de mis hojas encuadernadas (. . .) me gustan los relieves nacidos en el envés de cada hoja," (49). El personaje de Goytisolo, Juan sin tierra, experimenta una complacencia voluptuosa y sensual más intensa: "tu empedernido gesto de empuñar la pluma y dejar escurrir su licor filiforme, prolongando indefinidamente el orgasmo (. . .) esgrimir dulcemente la pluma, acariciando con febrilidad adolescente . . . " (*Juan sin tierra*, 1982, 239).

11. Millás *Art. Cit.* [nota 4] habla de Eisenberg con admiración y opina que debería haber sido un escritor el que definiera el "Principio de incertidumbre" que este científico expuso en 1927.

12. J. Yagüe, *Merleau Ponty y la fenomenología*, Madrid: Ed. Augustinus, 1971.

13. Respira el desencanto del hombre contemporáneo y muestra cierto paralelismo con los personajes de Camus, Sartre y Kafka. Véase G. de Torre, el "Existencialismo" en *Historia de las literaturas de Vanguardia*, Barcelona, Guadarrama, 1974 y también sobre este tema Abbagnano *Introducción al existencialismo*, México, F.C.E. 1975, 3ª edic.

14. Terminología de Torrente Ballester. Véase Baquero Goyanes en *Estructuras de la novela actual*, Barcelona, Planeta, 1970.

15. Sobre procedimientos de caracterización resultan de gran valor los estudios de R. Jará y Moreno en *Anatomía de la novela*, Valparaiso, de corte estructural; el de Hamon "Pour un status semiologique du personnage" en *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977. También puede consultarse, entre otros, M. Bal *Teoría de la narrativa, una introducción a la narrativa*, Madrid, Cátedra, 1985.

16. Ver J. Yagüe, *Ed. cit.*

17. En G. de Torre, *El fiel de la balanza*. Madrid: Taurus, 1961.

18. Nos hallamos ante un espacio simbólico (Vid. Bachelard, *La poetique de l'espace*, México, F.C.E. 1958 y R. Gullón, *Espacio y novela*, Barcelona, Antoni Bosch, 1980) de gran eficacia narrativa para ahondar en el misterio que rodea a Seisdedos; Turis lo presentará como un espacio misterioso: "la habitación tenía una atmósfera tan incalificable como el primer día que la visité. Parecía guardar un secreto semejante al que suelen esconder algunas fotos devastadoras" (64).

OBRAS CITADAS

Benet, Juan. *En ciernes*. Madrid: Taurus, 1976.

Bremond, Claude. *La logique du récit*. Paris: Gallimard, 1983.

del Prado Biezma, F. J. *Cómo se analiza una novela*. Madrid: Alhambra Universidad, 1984.

Eco, Umberto. *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen, 1981.

Escarpit, R. *Escritura y comunicación*. Madrid: Castalia, 1975.

Linvelt, Jaap. *Essai de typologie narrative; le "pointe de vue:" théorie et analyse*. Paris: José Corti, 1981.

Riffaterre, Michel. *Essais de Stylistique estructurale*. Paris: Flammarion, 1971.

Rodríguez Padrón, Jorge. "La narrativa de J. M. Guelbenzu." *Cuadernos hispanoamericanos* 428, 1986.

Salinas, Pedro. *El defensor*. Madrid: Alianza, 1983.

Sanz Villanueva, Santos. *Historia de la literatura española. Literatura actual*. Barcelona: Ariel, 1984.

Sarraute, N. *L'ere du soupçon: essais sur le roman*. Paris: Gallimard, 1983.

Suñén, Juan Carlos. "La novela en los años 70. Hacia una perspectiva crítica de la novela en los años 70." Conferencia inédita. Colegio Universitario de Logroño, 1983.

Veláquez, J. I., "Aproximaciones a la escritura como reflejo especular." *Alfinge* 3, 1985.

Mester, Vol. XVI, No. 2 (Fall 1987)

A luta pela auto-expressão em Clarice Lispector: o caso de *A Hora da Estrela*

CRISTINA FERREIRA-PINTO

Olga de Sá, na "Introdução" ao seu *A Escritura de Clarice Lispector*, apresenta a obra da autora pernambucana "como uma escritura metafórico-metafísica, dilacerada pelo dilema entre existir e escrever" (18); segundo a crítica, Lispector tem uma relação de "engajamento radical" com a linguagem e, através desta, "mesmo quando afirma se interroga" (19). Ou seja, a linguagem é, na obra de Clarice Lispector, instrumento para o questionamento ou "consciencialização da realidade" (Sant'Anna, 44)—a realidade interior dos personagens, a do mundo exterior, a realidade da própria Clarice como pessoa e como escritora. Pois Clarice Lispector questiona, através da palavra, o trabalho que com ela realiza, questiona o ato de escrever, os resultados alcançados no processo de realização desse ato e também aquilo que se deixou de alcançar, já que—como se afirma repetidamente—a palavra é falha.

O problema da linguagem/palavra é central na obra de Clarice Lispector e se revela em seus romances e em inúmeros de seus contos no tema da incapacidade de auto-expressão dos personagens e na luta que eles empreendem para superar tal incapacidade. Por examplo, já ao falar do Martin de *A Maçã no Escuro*, Affonso Romano de Sant'Anna afirma que o personagem cresce e se torna superior a minerais/vegetais/animais "à medida em que domina seus meios de expressão" (44). Considerando somente os romances de Lispector, e deixando de lado seus contos, é possível verificar que há uma evolução, de um protagonista para o seguinte, nessa luta pela expressão do Eu. Em cada um dos romances, o protagonista chega cada vez mais perto do domínio dessa expressão—desde Joana de *Perto do Coração Selvagem* e Virgínia de *O Lustre*, que "se

comunicava *silenciosamente* com os objetos ao redor" (180; grifo meu); passando por Lucrécia de *A Cidade Sitiada*, que "falava e falava . . . e não conseguia transmitir . . . nada" (21); até Lóri de *Uma Aprendizagem* (obra em que predomina o diálogo, ao contrário dos outros romances de Lispector), que chega ao domínio da expressão oral e encontra na palavra também um instrumento de prazer:

> . . . falou [a seus alunos] que aritmética vinha de "arithmos" que é ritmo, que número vinha de "nomos" que era lei e norma, norma do fluxo universal da criança. Era cedo demais para lhes dizer isso, mas gozava do prazer de falar-lhes, queria que eles soubessem, através das aulas de português, que o sabor de uma fruta está no contato da fruta com o paladar e não na fruta mesmo. (111–12)

Essa evolução dos personagens é acompanhada por uma transformação do próprio texto: a luta pelo domínio da auto-expressão oral (que equivale ao domínio/conhecimento do Eu) corre paralelo ao domínio/aperfeiçoamento/plenitude da expressão escrita. O tema da narrativa vai deixando de ser a luta do personagem e passa gradativamente a ser o processo da escritura em si. Isto é, os procedimentos narrativos começam a ser expostos cada vez mais claramente; o texto passa a falar mais e mais explicitamente de si mesmo. Assim, a partir de *Uma Aprendizagem* o texto é quase que auto-gerativo e possui um grau bastante grande de independência: "Este livro se pediu uma liberdade maior que tive medo de dar. Ele está muito acima de mim. Humildemente tentei escrevê-lo" (*Aprendizagem*, 5).

Do mesmo modo que a palavra oral em *Uma Aprendizagem*, a escritura é um instrumento de aprendizagem e transformação em *Água Viva* (14). Nesta obra de Lispector, o ato da escritura ocupa o centro do texto, ou seja, escrever é o próprio tema do relato. *Água Viva* é um texto de ficção[1] que se propõe como carta: um Eu se dirige a um Tu em particular, sendo portanto a revelação íntima de um indivíduo para outro. E se propõe também como uma sequência de "exercícios" (18), tentativas para chegar ao centro do indivíduo: "Entro lentamente na escrita. . . . É um mundo emaranhado de cipós, sílabas . . . e palavras—limiar de ancestral caverna que é o útero do mundo e dele vou nascer" (15). *Água Viva* é, pois, semelhante a outros relatos autobiográficos, nos quais "language is the 'womb' in which the 'gestation' of [the protagonist] takes place" (Jay, 128). Nesta obra de Lispector, o Eu que escreve tem como objetivo "pegar com a mão a palavra" e com ela "alcançar o cerne da vida" (12). É um Eu feminino que atingiu um estágio além do alcançado por Lóri no domínio da auto-expressão: ao contrário da protagonista de *Uma Aprendizagem*, que tem a necessidade de cristalizar-se e analisar-se em diálogos racionais com o amante (Ulisses), o Eu de *Água Viva* é uma voz "fragmentária" (10), "inclassificável" (13), fluida como o texto que escreve. E à medida em que

vai escrevendo esse texto, no momento mesmo da criação da escritura, o Eu se escreve a si mesmo:

> The narrator, through the actual writing of her letter (the text we read) and through her silent battle to understand the concepts she sought to control through words, *creates herself*, her own truth, her own verosimilitud. (Fitz, 89)

Água Viva corresponde ao tipo de relato que Edward W. Said chama de "beginning text," "narratives that are about, and that at the same time *seek to enact*, the individual's search for a new beginning for the self, born out of a consciousness of the need for 'reversal, change of direction,' and 'discontinuity' " (Jay, 123-24; grifo meu).

No último romance de Clarice Lispector, mostra-se mais uma vez a luta do protagonista (neste caso, o narrador) pelo domínio da expressão escrita. *A Hora da Estrela* se coloca em relação aos demais romances numa situação de IGUALDADE, pois esta obra continua a discussão sobre o problema da linguagem/palavra iniciada em *Perto do Coração Selvagem*. Mas existe também uma relação de DEFORMAÇÃO, porque a discussão do problema é feita num grau muito mais elevado e explícito, e uma relação de DIFERENÇA, porque o narrador/protagonista é um homem—um escritor que pretende escrever um texto de ficção. A partir destes três pontos—igualdade, deformação e diferença—é possível levantar uma série de questões que procurarei desenvolver e responder ao longo deste trabalho.

Em *A Hora da Estrela*, o *processo* da escritura é também o tema central do texto. Aqui a ficção se propõe como tentativa de ficção: o narrador/protagonista/escritor, Rodrigo S. M., se propõe a escrever um relato sobre a vida de uma moça nordestina perdida na engrenagem da cidade grande. Isto é, o que se pretende é a expressão de uma realidade exterior ao indivíduo que narra: "Escrevo neste instante com algum prévio pudor por vos estar invadindo com tal narrativa tão exterior e explícita" (HE, 16).

O relato de Rodrigo S. M. é explícito mas também "contém segredos" (17), é escrito a partir do desconhecido e da dúvida e é, portanto, questionamento e tentativa de decifrar o desconhecido e solucionar a dúvida. Neste sentido, sendo *tentativa*, a escritura é também exercício, não é resultado final, imodificável; por isso o texto tem, não somente um, mas *treze* (sub)títulos. A partir dos títulos começam os "segredos" (17), os mistérios e as perguntas que a escritura registra e, ao mesmo tempo, provoca. A escritura pretende ser pergunta e pretende ser resposta mas é também vazio, ausência: "Juro que este livro é feito sem palavras. É uma fotografia muda. Este livro é um silêncio. Este livro é uma pergunta" (21). Tal é o silêncio (frente ao desconhecido) presente entre os dois pontos do título ".Quanto ao futuro."; e o silêncio que existe na ausência do grito: "Ela

não sabia gritar,'' embora exista ''O direito ao grito''; assim como existe silêncio também na incapacidade de ação do narrador/escritor quando diz: ''Eu não posso fazer nada'' (13). Esta impossibilidade de ação, esta imobilidade, é imposta pelo texto ao escritor, porque existe uma ética da escritura que rege aquilo que é escrito (criado/inventado) e que tem que ser respeitada por quem escreve (cria/inventa). Em uma crônica publicada no *Jornal do Brasil* em 1973, Clarice Lispector afirma:

> E por que não tirar [a personagem] das situações difíceis, já que eu mesma as inventei? Por que não melhorar a sua sorte? Foi impossível pois estas eram as suas realidades e eu não posso mentir. Quando minto sobre a verdade de um personagem, não estou sendo honesta. Há que haver uma ética a observar. (''Dureza'')

Por este motivo Rodrigo S. M. afirma que sua ''história é verdadeira embora inventada'' (16), ''quando escrevo não minto'' (24), pois a escritura possui sua verdade particular que deve ser obedecida pelo escritor. Mesmo a personagem do relato é independente e se impõe a quem se propõe a escrevê-la: ''Ela forçou dentro de mim a sua existência'' (37).

A personagem de Rodrigo S. M. é Macabéa, uma nordestina do sertão de Alagoas (19) que divide no Rio de Janeiro um quarto com outras quatro moças. Macabéa é ''tola'' (20), ''doce e obediente'' (33), não sabe reagir, é ''incompetente para a vida'' (31); vive desligada da realidade do mundo e da sua realidade interior porque ela ''não se pensa'' (Waldman, 67), não se questiona e nem tem consciência da possibilidade de tal questionamento:

> Quero antes afiançar que essa moça não se conhece senão através de ir vivendo à toa. Se tivesse a tolice de se perguntar ''quem sou eu?'' cairia estatelada e em cheio no chão. (20)

Contrariamente à Macabéa, seu criador questiona sua realidade interior e a do mundo. Por isto Rodrigo escreve—e acaba escrevendo, não sobre Macabéa, mas sobre si mesmo porque, ao escrever, descobre pouco a pouco sua realidade e se surpreende:

> Desculpai-me mas vou continuar a falar de mim que sou meu desconhecido, e ao escrever me surpreendo um pouco pois descobri que tenho um destino. Quem já não se perguntou: sou um monstro ou isto é ser uma pessoa? (20)

Falando diretamente ao leitor, Rodrigo S. M. começa seu relato com a intenção de *denunciar* a realidade em que Macabéa—e ''milhares'' de outras moças como ela (18)—vive e, deste modo, expiar a culpa que sente frente ao destino de seu personagem (''A culpa é minha,'' 13). Esta intenção, no entanto, não chega a ser realizada: o narrador/escritor se mostra incapaz de alcançar seu objetivo, já que ''não [é] um intelectual'' (21) e nem sabe ''o que [está] denunciando'' (35). Embora não saiba o que denuncia e desconheça qual será o destino final de seu personagem,

Rodrigo sabe que o que resultará de seu relato será a própria transformação do narrador: "A ação desta história terá como resultado minha transfiguração em outrem" (26). Assim, em vez de uma realidade exterior, o narrador/escritor expressa sua realidade individual—ao mesmo tempo em que a cria. Rodrigo descobre seu destino de escritor através da escritura e é em função dessa escritura, do texto e do personagem criados que ele vive; sem eles o escritor deixa de existir: "Nestes últimos três dias, sozinho, sem personagens, despersonalizo-me e tiro-me de mim" (85). Expressando-se através da escritura, para o narrador/escritor falar de si é falar do processo de escrever, da luta pela criação de um texto de ficção:

> Pretendo, como já insinuei, escrever de modo cada vez mais simples. Aliás o material de que disponho é parco e singelo demais, as informações sobre os personagens são poucas e não muito elucidativas, informações essas que penosamente me vêm de mim para mim mesmo, é trabalho de carpintaria. (19)

Escrever é trabalho de carpintaria, de olaria, é trabalho manual (25). Como Deus cria Adão a partir do barro, o narrador/escritor molda seu personagem: "tenho que tornar nítido o que está quase apagado e que mal vejo. Com mãos de dedos duros enlameados apalpar o invisível na própria lama" (24). Representar seu personagem é representar a si mesmo, embora criador e criatura sejam diferentes: "Apesar de eu não ter nada a ver com a moça, terei que me escrever todo através dela" (31). Com a morte de Macabéa, morre o texto e morre também quem o escreve: "Macabéa me matou," "acabo de morrer com a moça" (103).

Há, entretanto, uma aproximação entre Rodrigo e Macabéa, a qual se dá exatamente na *palavra*—não no fato de que um escreve e a outra é escrita, mas no modo como a palavra afeta a existência de cada um. Ambos se envolvem e lutam com a palavra, embora somente Rodrigo seja consciente disso. A de Macabéa é uma luta perdida desde o início mas, nem por isso, lhe é menos fascinante. Para Macabéa,

> Havia coisas que não sabia o que significavam. Uma era "efeméride" . . . Achava o termo efemírides [sic] absolutamente misterioso. Quando o copiava prestava atenção a cada letra. Glória era estenógrafa e . . . não parecia se atrapalhar [como Macabéa] com as palavras difíceis das quais o chefe gostava tanto. Enquanto isso a mocinha se apaixonara pela palavra efemérides. (49)

As palavras fascinam Macabéa e lhe causam também medo (90), justamente por serem incompreensíveis. Já a atração de Rodrigo resulta exatamente de conhecer o poder que a palavra tem e, embora escreva com "desenvoltura" (45), o narrador/escritor segue até o fim questionando o uso que faz da palavra:

> Escrevo sobre o mínimo parco enfeitando-o com púrpura, jóias e esplendor. É assim que se escreve? Não, não é acumulando e sim desnudando. Mas tenho medo da nudez, pois ela é a palavra final. (98)

Também na palavra reside a diferença essencial entre o narrador/escritor e Macabéa: Rodrigo usa a palavra criativamente, questiona, joga com ela, escreve "com o corpo" (21); Macabéa usa (mal) a palavra que não é sua (é do Chefe—figura masculina e autoritária), a qual copia "lentamente letra por letra" (20); não escreve, não cria, porque é estéril, tem "ovários murchos" (71). Neste sentido, também os outros personagens se opõem a ela: Glória é "parideira" (72), "gorda" (74), possui um "senso de maternidade" (77); Olímpico tem "o precioso sêmen" (71), isto é, tem o potencial criador que falta à Macabéa: "Ele também se salvava mais do que Macabéa porque tinha grande talento para desenhar rapidamente perfeitas caricaturas ridículas" (70). Segundo o narrador/escritor, Macabéa se salvaria se, em vez de datilógrafa, se dedicasse a *cerzir*, atividade mais delicada, mais "feminina", e ainda assim adequada a uma mulher que é estéril, desconhece o sexo, não (re)produz: "Aprendera em pequena a cerzir. Ela se realizaria muito mais se se desse ao delicado labor de restaurar fios" (32).

Como se vê aqui, a escritura é uma atividade não somente corporal mas sexual. Para Rodrigo S. M. a questão é mesmo uma de gênero pois, possuindo o "precioso sêmen" e sendo o pênis o instrumento (caneta) que transporta o líquido criativo para o papel, o homem realiza uma escritura mais "séria" do que a mulher: "o que escrevo um outro escreveria. Um outro escritor, sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas" (18). O narrador/escritor partilha, assim, da velha teoria de que "male sexuality . . . is not just analogically but actually the essence of the literary power" (Gilbert, 4). Sujeito, no entanto, à força independente da escritura, Rodrigo S. M. chega ao fim de seu relato sem o ter dominado mas, ao contrário, vencido pela ética interna do texto.

A existência de um narrador masculino em *A Hora da Estrela* não é, obviamente, gratuita, especialmente um narrador/escritor que vê a mulher escritora como incapaz de escrever qualquer coisa além de obras "água-com-açúcar". A ironia não poderia ser maior, pois Clarice Lispector é um exemplo (não o único) da seriedade e ausência de "pieguice" na literatura feminina moderna. Rodrigo S. M. tem dupla função em *A Hora da Estrela*. Por um lado, ele representa "a personagem única das obras de Clarice Lispector: o escritor . . . , 'a quem pertence a paixão da existência e da linguagem' " (Waldman, 69), vocalizando questões importantes para Lispector, problemas que dizem respeito à relação do indivíduo consigo mesmo através da palavra. Por outro lado, em sua tentativa de denunciar a realidade injusta em que vive Macabéa, o narrador/protagonista de *A Hora da Estrela* serve de instrumento para Lispector criticar

"ironicamente, . . . o escritor burguês que defende a necessidade da literatura engajada" (Sá, 213-14). Não que a autora ignore o problema social que Macabéa simboliza:

> Desde que me conheço o fato social teve em mim importância maior do que qualquer outro: em Recife os mocambos foram a primeira verdade para mim. Muito antes de sentir "arte", senti a beleza da luta. O problema de justiça é em mim um sentimento tão óbvio e tão básico que não consigo me surpreender com ele—e, sem me surpreender, não consigo escrever. . . . Na verdade sinto-me engajada. Tudo o que escrevo está ligado, pelo menos dentro de mim, à realidade em que vivemos. (*Selecta*, xix)

Para Lispector, portanto, a literatura intencionalmente "participante" é desnecessária e inútil, porque a verdadeira obra de arte já é naturalmente "engajada." Através de Rodrigo S. M., a autora critica também a tradição literária falocêntrica, que vê na escritura feminina uma literatura menor. Ao contrário de seu narrador/escritor, Clarice Lispector consegue com *A Hora da Estrela* uma obra bem sucedida e bem acabada, com a simplicidade "incontaminada" da linguagem (29) que tanto custou a Rodrigo.

Tulane University

NOTA

1. Lispector não chama este livro de romance mas é assim ("novel") que ele é chamado por Earl E. Fitz. Olga de Sá prefere não o classificar: "*Água Viva*, um texto, uma escritura, a morte do gênero e da literatura?" (207).

OBRAS CITADAS

Fitz, Earl E. *Clarice Lispector*. Boston: Twayne Publishers, 1985.

Gilbert, Sandra M. & Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic*. New Haven, Londres: Yale University Press, 1979.

Jay, Paul. *Being in the Text: Self-Representation from Wordsworth to Roland Barthes*. Ithaca, Londres: Cornell University Press, 1984.

Lispector, Clarice. *Água Viva*. 4a. ed. Rio: Nova Fronteira, 1980.

_____. *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*. Rio: Sabiá, 1969.

_____. "Dureza Necessária." *Jornal do Brasil*, 2o. Caderno, 8 de dezembro de 1973: 2.

_____. *A Hora da Estrela*. Rio: José Olympio, 1977.

_____. *Selecta de Clarice Lispector*. Rio, Brasília: José Olympio/INL, 1975.

Sá, Olga de. *A Escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis, Lorena [São Paulo]: Vozes/Faculdades Integradas Teresa D'Avila, 1979.

Sant'Anna, Affonso Romano de. "Clarice Lispector: Linguagem." In *O Desemprego do Poeta*. Belo Horizonte: Estante Universitária, 1962. 41-60.

Waldman, Berta. "Armadilha para o Real: (Uma leitura de *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector)." In *Ficção em Debate e Outros Temas*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1979. 63-70.

Mester, Vol. XVI, No. 2 (Fall 1987)

El tema de México en José Moreno Villa y Luis Cernuda

LUIS MIGUEL VICENTE

Acaso sean José Moreno Villa y Luis Cernuda dos de los escritores españoles exiliados en México que más comprometieron su pluma y su vida en tierras mexicanas. Amén de esta consagración compartida, el propósito de unir aquí a estos dos andaluces obedece a que, entre sus obras inspiradas en tema mexicano, hay una relación estrecha que no ha sido aún ponderada.

Sorprende hallar tantas similitudes temáticas en libros tan diversos, en cuanto al estilo, como *Cornucopia de México y Variaciones sobre tema mexicano*. Nada parece haber de casual en ello: Cernuda es un buen conocedor de la obra del malagueño. Este escribe *Cornucopia de México* (1940), casi una década antes de que Luis Cernuda pisara por primera vez tierra mexicana, en el verano de 1949. Será en el invierno de ese mismo año cuando comience a escribir *Variaciones sobre tema mexicano*, según confiesa más tarde en *Historial de un libro* (1958). Durante el otoño que media entre su llegada a México y el comienzo de *Variaciones sobre tema mexicano*, Cernuda pudo inspirarse, además de en lo que la experiencia mexicana le estaba deparando, en la lectura de la obra de Moreno Villa, que conocía muy bien, a juzgar por los artículos que Cernuda le dedicó, en especial uno muy breve con el título de "Reflejo de México en la obra de José Moreno Villa" (Cernuda, 1975: 1348–1403). En dicho artículo Cernuda da muestras de conocer a fondo no sólo *Cornucopia de México*, obra que califica, él tan poco dado al elogio, de "precioso librito," sino también la mayoría de la polifacética literatura de Moreno Villa inspirada en suelo mexicano, desde los "Poemas escritos en América," recogidos en el libro *La música que llevaba* (1949), hasta sus estudios más especializados como *La escultura colonial mexicana* (1942), o *Lo mexicano en las artes*

plásticas (1948). Sírvannos estos datos para que entre ambas obras, *Cornucopia de México*, de Moreno Villa, y *Variaciones sobre tema mexicano,* de Luis Cernuda, pueda suponerse una relación estrecha, definida por el influjo de la primera en la segunda. Sentadas estas bases, podemos abordar algunas semejanzas significativas entre ambos libros, y, al hilo de estas, podemos señalar también las diferencias que sostuvieron ambos escritores frente a un mismo aspecto de la vida mexicana. Su percepción de México revela mucho del perfil humano y artístico de estos dos andaluces, pero también reflejará, inevitablemente, el trauma que la guerra civil española había dejado en sus memorias. Por encima de sus diferencias personales, los dos habían dejado una España tercermundista y destrozada por la contienda, y esa imagen revive en la mente de los dos escritores en su primer contacto con México, para ser pronto sustituida por otra imagen: la del hallazgo de una segunda patria que les alivia de la sensación de destierro y de los ecos del fratricidio español de 1936.

Moreno Villa capta lo esencial de México y lo describe con el color y el detalle del pintor que era. Su prosa es realista aunque afectiva. Cernuda, en cambio, poetiza la realidad que contempla. México se integra de ese modo en dos universos de claves literarias y emocionales distintas: si Moreno Villa describe lo que le llama la atención del país azteca, con curiosidad casi costumbrista; Cernuda, en cambio, adapta la experiencia mexicana a los hilos más esenciales de su poesía, para obtener una prosa poética exquisita. Esto hace que en *Variaciones sobre tema mexicano* sólo aparezcan aquellos temas susceptibles por su naturaleza de ser "poéticos," en tanto que en *Cornucopia de México* tiene cabida la más variopinta realidad mexicana, desde la cocina hasta el aspecto urbano de la ciudad de México, aunque, entre pinceladas sueltas, se encuentran aludidos también casi todos los temas que Cernuda trata: el parecido de México con la patria perdida, el paisaje mexicano, la lengua, el enigma del indio, su actitud contemplativa, su aceptación de la muerte, el amor a los símbolos sobrenaturales, la pobreza, los modales finos y corteses del mexicano, la sensación de estar en el seno de una civilización hispánica. Estos son temas que presiden ambas obras. De otra parte, la circunstancia común de españoles exiliados, de andaluces, "acaso sean los andaluces los más amigos de México, los que mejor lo entiendan," escribía Cernuda; su pertenencia y contacto con el grupo poético del 27; el recuerdo de la Guerra Civil, y tantas otras circunstancias históricas como comparten ambos, acercan poderosamente lo que Villa y Cernuda captan de México. Pero, además, la comunidad de circunstancias se alarga en el destierro, ya que los dos han venido a México desde el país anglosajón vecino. De modo que los puntos de referencia, al observar algún aspecto llamativo de la vida mexicana, serán, de una parte España y de otra los Estados Unidos.

La primera impresión de ambos, al cruzar la frontera desde el Norte,

es muy negativa, "de repente cambia todo: el tren, el aspecto humano, el habla y el paisaje [. . .] desde el tren se recibe un golpe desanimador que no logra atenuar el oír que se hable castellano" (Moreno Villa, 1952:1), escribe Moreno Villa sobrecogido por el contraste primero con la América anglófona de donde viene. Esa misma frontera súbita y desalentadora es la que hiere el ánimo de Cernuda: "Apenas pasada la frontera, en el primer pueblo desastrado y polvoriento, donde viste aquellos niños pidiendo limosna, aquellas mozas con trajes y velos negros, comenzaron a despertar en ti, penosos, los recuerdos. Recuerdos de tu tierra, también pobre y también grave" (Cernuda, 1975: 122). Vemos claro, desde el primer momento, que no se trata de un país cualquiera al que se llega en el exilio, sino de uno que despierta los recuerdos del propio, en principio más por la pobreza que por la lengua. El primer sentimiento de ambos es el terror de encontrar otra España idéntica, sin duda por los estigmas que la guerra había dejado en su espíritu. Pronto, sin embargo, se sobrepone en ambos, al recuerdo amargo de la patria, la calidez humana de una civilización familiar. Entonces México alivia la imagen de la "España esponja de sangre" (Moreno Villa, 1952:12) que recordaba moreno Villa; y les reconcilia con lo esencial de su civilización hispánica, brindándoles el calor de una patria sin la pesadilla del genocidio español. Muchas líneas de uno y otro autor han reflejado ese sentir: Cernuda expresa claramente su descubrimiento: "En tierra bien distante, pasados los mares, hallas trazado aquí, con piedra, árbol y agua, un rinconcillo de la tuya, un rinconcillo andaluz. El aire dejoso y sutil que orea tu alma ¿no es aire de allá, no viene de allá?" (Cernuda, 1975:149). Ha sido un patio andaluz en suelo mexicano lo que, como la magdalena de Proust, desata los recuerdos. El poeta se reconoce entonces en una nueva realidad, vencido el desarraigo del destierro, en calma y armonía con una tierra que contiene lo mejor de la propia perdida. El efecto de los dos mundos, España y México, se simboliza en la trayectoria personal de Cernuda que, del alambique de la realidad, siempre destila su verso más íntimo: "El hombre que tú eres se conoce así, al abrazar al niño que fue, y el existir único de los dos halla su raíz en un rinconcillo secreto y callado del mundo" (Cernuda, 1975:149). También Moreno Villa regresa a su Andalucía a través del recuerdo sugerido por algún aspecto de México, ya por el paisaje, ya por la arquitectura, ya por el tipo humano similar. Mientras conversa con su amigo Genaro Estrada, en Cuernavaca, el malagueño se maravilla del parecido de aquella tierra con la suya natal: "Contemplábamos el paisaje, que me recordaba mi Churriana, el de mi finca del campo" (Moreno Villa, 1976: 252). Moreno Villa recupera la ilusión al sentirse en México como en una España conservada, donde resulta incluso que "el mexicano es en algunas cosas más español que el español" (Moreno Villa, 1952: 33) y vuelve a sentirse como en casa: "En mi estudio nuevo, me siento como en

mi residencia de Madrid" (Moreno Villa, 1976: 252). Pero México era una España tan suave que hasta Moreno Villa, sediento de paz, necesitaba en ocasiones un poco de tensión para no olvidarse de la verdadera España:

> La única diversión que me permitía por entonces, de vez en cuando, era ir al frontón. En Madrid no me acordaba de él; no lo necesitaba, porque toda España es como un inmenso frontón. Pero el ambiente comedido de México me exigía la compensación de este juego tirante y violento y ruidoso, tres condiciones de la vida española (Moreno Villa, 1976: 250).

Son un sinfín de detalles los que Moreno Villa y Cernuda elogian del país azteca. El trauma de la Guerra Civil española hace, sin duda, que ambos escritores encuentren, incluso en el modo de hablar mexicano, que éste ha conservado más puro su tono civilizado: "En México no existe el vocabulario soez que en España. En la conversación corriente de los hombres no se oyen esos furibundos y variadísimos *tacos* del hombre ibero. Aquí se conversa sin congestión, suavemente" (Moreno Villa, 1952: 42). Para los dos escritores, España había quedado asociada a la violencia y pobreza de la España de la Guerra Civil. Pero si la frontera mexicana les trajo la memoria de la pobreza española, ningún aspecto de la vida mexicana les recordó la violencia de la contienda española; de modo que pronto, conforme superan el trauma con que cruzan la frontera, México se convierte en el "centro" de sus vidas, como confiesa el errante Cernuda:

> Por unos días hallaste en aquella tierra tu centro, que las almas también tienen, a su manera, centro en la tierra. El sentimiento de ser un extraño, que durante tiempo atrás te perseguía por los lugares donde viviste, allí callaba, al fin dormido. Estabas en tu sitio [. . .], vivías como un resucitado (Cernuda, 1975: 154)

Semejante plétora inunda el ánimo de Moreno Villa, que escribe: "México crece dentro de mí. Me encuentro lleno de México como debe sentirse una madre en su noveno mes." (Moreno Villa, 1952: 70).

Tras el primer calor de resucitados, suceden más inevitables parangones, de una parte con España, y de otra con los Estados Unidos, de donde han venido. Es al cotejar algunos aspectos de la vida mexicana con la sociedad anglosajona, cuando se manifiestan diferencias sustanciales en el carácter y el pensamiento del sevillano y del malagueño. Baste un ejemplo: mientras para Moreno Villa la pobreza del indio mexicano es inquietante, y hasta le provoca un sentimiento de culpabilidad racial, "¿Es que ese semblante lleno de misterio abriga algo contra mí por lo que tengo de padre o elemento de penetración? ¿Esa tristeza secular, cuya curación se me antoja imposible, se debe a mí?" (Moreno Villa, 1952: 14), para Cernuda, la pobreza del indio está relacionada con su pasividad, y esa pasividad del indio le reconcilia a Cernuda con uno de los temas capitales de su poesía:

la indolencia. El poeta reflexiona sobre la dignidad de la probreza, y halla en la postura pasiva del indio su propio ideal de existencia; entonces exclama: "Lástima que el azar no te hiciera nacer uno entre los suyos" (Cernuda, 1975: 153). La indolencia de Cernuda, como ideal poético-filosófico, se proyecta subjetivamente en la postura del indio, que Cernuda opondrá, con la violencia característica de su lengua, a la actividad capitalista de los países por donde ha vagado muchos años, Gran Bretaña y Estados Unidos:

> ¿Comprenderían aquí los industriales protestantes que la pobreza puede ser vocación orgullosa e intransigente[. . .].? Los protestantes, que cubren el mundo de fábricas (productivamente según parece) como se reirán de estas gentes que sólo cultivan en su pedazo de tierra unas flores (Cernuda, 1975: 125).

Parece que Cernuda, inspirado en otra vieja guerra, quiere romper una lanza en aras de la pobreza como un místico de los tiempos de la Contrareforma, en clara pugna de valores norte-sur; riqueza-pobreza; anglosajón protestante-hispano católico, etc. Sin embargo, en el fondo, lo único que está expresando Cernuda es el dolor de largos años gastados en países extraños, donde nunca se sintió integrado.

Por su parte, Moreno Villa también escribe sobre la pasividad del indio, pero sus sentimientos, menos iracundos, vacilan entre la responsabilidad y la aceptación, por un esfuerzo de la inteligencia, de que se halla ante unos seres cuya concepción de la vida poco o nada tiene que ver con el viejo mundo de donde él procede. No hay en Moreno Villa ningún reproche contra el vecino anglosajón; antes bien, para él, el indio se distancia del mundo occidental, y atribuye este distanciamiento a un pretendido "carácter asiático," que nada tiene que ver ni con el español ni con el europeo:

> Este hombre acurrucado que hunde o aprieta su cara contra las rodillas, ¿duerme o piensa? ¿Es que no le interesa el mundo que le rodea? (. . .) Un europeo no entiende cómo pueden sostenerse en ella [en la actitud de reposo] horas y horas. Lo que para el indio es descanso, para él sería tormento. (. . .) Surge entonces la imagen de Asia fenómeno frecuente en México. Y vemos palpable la diferencia que nos separa. Europa no puede ser quietud, ni pasividad . . . tal vez podríamos llegar a definir la civilización europea como voluntad de vivir en marcha perpetua ([Moreno Villa, 1952:] 46)

Y si Moreno Villa comprende la actitud del indio, está lejos de desearla como hacía Cernuda, y le parece ajena: "Es muy grato acurrucarse, tal vez hay también una verdad humana en esa postura que desdeña la acción a favor de la consunción por pasividad. Pero está muy lejos de nuestro estado de cultura" (Moreno Villa, 1952: 46).

Cernuda, por el contrario, parece de esos "seres sensuales" que, según palabras del propio Moreno Villa, dominan el profundo sentido de la pasividad: "al contemplarla [tal pasividad] nos acordamos del lagarto, del gato, y de otros seres sensuales que se inmovilizan bajo el sol cariñoso como convencidos de que todo lo demás es mentira" (Moreno Villa, 1952: 47). Efectivamente Cernuda está, como esa fauna que nombra Moreno Villa, convencido de que todo lo demás es mentira: "Este clima entre otras ventajas tiene la de indicar con más evidencia cuánto la vanidad y el aburrimiento contribuyen al exceso de actividad humana. Para vivir, ¿es necesario atarearse tanto?" (Cernuda, 1975: 134).

Claro está que Cernuda, a diferencia del observador Moreno Villa, personaliza la indolencia del indio, para hacerla coincidir con su indolencia poética, mezcla de hedonismo y pasividad. Además la actitud vital del indio, su elegancia natural, y sobre todo su indiferencia por la opulencia occidental, atraen toda la simpatía del sevillano. Siendo joven Cernuda, en España todavía, ya había expresado atractivo por la pobreza, entendida como un estado de dignidad desde el que nada se codicia. En su diario escribía el 2 de noviembre de 1934: "En la pobreza hay como una infancia . . . una pureza, una fuerza interior que tal vez sean los únicos elementos para la sociedad nueva" (Cernuda, 1975: 1416). Y seguía escribiendo en ese mismo diario:

> Sí, la pobreza tal vez degrade a algunos, pero la riqueza vuelve estúpidos a todos. (. . .) ¿Degrada la pobreza . . . Aún tengo vergüenza ante aquel gesto de agradecimiento tan noble, tan humano, de un hombre que con su niño pedía limosna en Córdoba una mañana que pasé por allí. Vergüenza, digo, porque no lo merecía yo; me daba más, infinitamente más, no de lo que yo le di, sino de lo que hubiera podido darle (Cernuda, 1975: 1417).

Es sorprendente la semejanza de esas anotaciones tempranas en su diario, con lo que muchos años más tarde escribiría en *Variaciones sobre un tema mexicano*: "La pobreza puede engendrar brutalidad pero la riqueza tontería" (Cernuda, 1975: 128). También el mismo sentimiento de vergüenza —que es profunda piedad— que le invadiera en Córdoba frente a aquél mendigo, le conmueve en México con los mercaderes de flores: "Apenas compradas las flores quisiéramos dejarlas, con las monedas, en aquellas manos. El dinero, como alivio mínimo de la necesidad, las flores como tributo insuficiente a la dignidad de sus vidas" (Cernuda, 1975: 128). La miseria material se le figura poco a Cernuda, y le obliga a pensar en otra clase de miseria más dolorosa: "¿Puede hablarse de miseria ahí? [de la miseria del indio] Su miseria me hace tener en horror mis propiedades" (Cernuda, 1975: 148). El indio le parece a Cernuda libre de los afanes del hombre civilizado:

> ¿Codicia en realidad esas monedas que yo le puedo dar?. Su aceptación de ellas, ¿no es juego, una diversión, a la que se presta, sabiendo que el dinero es la patente, el pasaporte de ser humano que necesita para acercarse a nosotros [. . .]? ¿O no es por cortesía (estas gentes son terriblemente corteses) por lo que las acepta, conociendo que la fe en el dinero es nuestra ortodoxia y que ninguna otra nos queda? (Cernuda, 1975: 148).

Capítulo aparte merece el tema de la pobreza en Luis Cernuda. Es la cara oculta del dandy. Muchos han hablado del dandismo de Luis Cernuda, de su pasión por las camisas de seda, de su pulcritud rayando en lo cursi como, hasta el mismo Moreno Villa refiere en *Vida en claro*, pero nadie, que yo sepa, ha ponderado su fascinación por el hombre pobre, su radical piedad. El tema es interesante no sólo por lo que concierne al hombre, sino que ha de tenerse en cuenta la dignidad de la pobreza que Cernuda descubre en México para entender versos escritos por entonces en "Con las horas contadas": "El Norte nos devora, presos en esta tierra/ la fortaleza del fastidio atareado,/ por donde sólo van sombras de hombres" (Cernuda, 1958: 297).

Más homogeneidad de criterios muestran Cernuda y Moreno Villa respecto a otros aspectos de la vida mexicana. El tema de la muerte entre los mexicanos llama especialmente la atención de los dos poetas, acaso porque, como Moreno Villa medita: "Vengo de un país donde ahora, más que nunca, la muerte no es un juego. Donde lo que se juega es la vida" (Moreno Villa, 1952: 92). De nuevo domina el telón de fondo de la Guerra Civil española, como poderoso fantasma en la mente de los exiliados, que contagia cualquier apreciación de la realidad, por alejada que esté en el tiempo y en el espacio del fatal momento del 1936. Frente a aquellas muertes reales que los dos recuerdan, entre ellas la trágica de García Lorca, la muerte en México parece, como expresa uno de los títulos en los capítulos de *Cornucopia de México*, "elemento sin importancia" (68). La razón de ese título la aclara Moreno Villa:

> México es la primera nación en que he visto datos suficientes para sugerirla. Calaveras que comen los niños, esqueletos que sirven de recreo y hasta cochecitos fúnebres para encanto de la gente menuda. Ayer me despertaron con un llamado pan de muerto para que me desayunase (Moreno Villa, 1952: 68).

A similares conclusiones llega Cernuda, aunque de nuevo hay que decir que adapta el espectáculo de la realidad a las claves de su propio pensamiento poético, y del mismo modo que proyectaba su ideal de indolencia en la pasividad del indio, ahora proyecta el ideal socrático de la aceptación natural de la muerte en el modo como el mexicano la trata:

> Más tarde, al ver entre los juguetes infantiles allí acostumbrados, y como uno de tantos, una muerte a caballo, [. . .] comenzaste a comprender. El niño entre cuyas manos la representación de la muerte fue un juguete, debe crecer con una mejor aceptación de ella, estoico ante su costumbre inevitable, buen hijo de una tierra más viva acaso que otra ninguna, pero tras cuya vida la muerte no está escondida ni indignamente disfrazada (Cernuda, 1975: 124).

Por otra parte, ambos poetas habían crecido en un ambiente de curiosidad intelectual profunda que se interesaba por todo aspecto de la vida, por ajeno que hoy pueda parecer al especialista moderno. Con ese interés filosófico amplio, meditan Moreno Villa y Luis Cernuda sobre la mirada del indio, su postura o manera de ocupar el espacio, sus trabajos, sus modales, etc. Es época en que un prurito antropológico casi infinito mueve los ánimos de muchos intelectuales, desde Sapir a Ortega y Gasset; esa actitud hace que ambas obras sen hagan eco de los temas más insospechados, y se aplique la razón, casi sin distingos y con entusiasmo, a todo lo que forma parte de la vida de las sociedades. De gran interés es lo que los dos exiliados escriben sobre la lengua española en México. A fin de cuentas, la lengua era la condición básica que trasformaba la categoría de exiliado en "transterrado," usando el neologismo creado por José Gaos; condición tanto más elemental cuanto que se trataba de dos poetas. No podían ellos dejar de manifestar su fascinación por oír hablar español allende el Atlántico, un español exótico, recuerdo en parte de la lengua de los siglos de oro, pero enriquecida con una melodía que no dejaron de alabar. Moreno Villa se expresaba con ese entusiasmo antropológico aludido: "Hay que acercarse al idioma español transoceánico como se acerca uno a un ser caliente y animado, no a un producto gramatical" (Moreno Villa, 1952: 17). Para él, las características peculiares del español mexicano obedecen a una dificultad secular para hablar una lengua que no era la propia: "El español en boca mexicana exige un análisis freudiano, que nos permita luego señalar[. . .] lo que había en el fondo del alma mexicana de peculiar y obstaculizador para pronunciar el idioma adoptado hace cuatro siglos" (Moreno Villa, 1952: 18). Ese quijotesco análisis freudiano bien pudiera caer sobre sí mismo: de nuevo parece que la realidad mexicana, hasta en su aspecto lingüístico, se percibe con referencia a la España de la Guerra Civil, y el desastre de esa contienda pasa a simbolizar por antonomasia lo peninsular y se proyecta sobre las más mínimas observaciones de la vida mexicana, en ventajoso contraste para la nueva cultura. La retórica de la guerra española ha distorsionado en ambos escritores hasta el recuerdo de la lengua; en oposición ejemplar, la dulzura de la lengua mexicana les fascina:

> En la omisión de un «pues sí» o un «qué bueno» . . . está toda el alma mexicana. El tono con que se dicen tales palabras es capaz de desar-

> mar y enternecer. Un español no puede dar esa nota de dulzura y de honda bondad humilde (Moreno Villa, 1952: 16).

Evidentemente no es que un español no pudiera dar esa nota de dulzura al hablar. Era que en sus mentes reinaba la imagen de un español desgañitado en la discordia. Tengo la impresión de que en otras circunstancias ni Cernuda ni Moreno Villa hubieran escrito de ese modo sobre las diferencias del español a ambos lados del océano. Ocurría, como el mismo Moreno Villa reconocía, que la guerra había traumado todo su ser: "España, esponja de sangre, ha borrado del pizarrón de mi memoria los juicios, los prejuicios y hasta la fé en mis propias percepciones" (Moreno Villa, 1952: 12). Por eso se solazaron en el español suave de los mexicanos. Cernuda abre su *Variaciones sobre tema mexicano* con palabras sobre la primera y más elemental de las atracciones que México podía brindarle:

> Tras cruzada la frontera, al oír tu lengua, que tantos años no oías hablada en torno, ¿qué sentiste? Sentí cómo sin interrupción continuaba mi vida en ella por el mundo exterior, ya que por el interior no había dejado de sonar en mí todos aquellos años (Cernuda, 1975: 117).

En la lengua castellana hallaron ambos lo esencial de la continuidad de la cultura hispana, mientras para la vacua retórica nacionalista el mito del imperio seguía encendiendo los ánimos. El "imperio" que sintío el exiliado poco tenía de político, y mucho de lo que Cernuda escribe:

> ¿Cómo no sentir orgullo al escuchar hablada nuestra lengua, eco fiel de ella, y al mismo tiempo expresión autónoma, por otros pueblos al otro lado del mundo? Ellos, a sabiendas o no, quiéranlo o no, con esos mismos signos de su alma, que son las palabras, mantienen vivo el destino de nuestro país, y habrían de mantenerlo aún después que él dejara de existir (Cernuda, 1975: 117).

En medio de la tragedia del exiliado, el español contó con el especial privilegio de la América de lengua castellana. Ello hizo posible que el exilio cobrara una dimensión atípica, y se ahondara en la propia historia como nunca antes. Nuestros dos andaluces fueron muy conscientes de ese descubrimiento; sus obras son el mejor testimonio de ello. Dos personalidades tan distintas entre sí como Moreno Villa y Cernuda, coincidieron poderosamente en su percepción de México por las dos razones fundamentales que se han expresado aquí: primero por la familiaridad y rara admiración de Cernuda por la obra de Moreno Villa que sin duda le influyó, y, segundo, por la enorme comunidad de circunstancias que compartieron. En ambos desató México su vena más lírica, para cantar al remoto arcano del destino que, desterrados de España, los traía a "otra España" cultural indeleble; a ese destino misterioso se refería Moreno Villa en sus versos:

> No vinimos acá, nos trajeron las ondas. [. . .]
> Fué la borrasca humana, sin duda, pero tú,
> que buscas lo más hondo, sabes que por debajo
> mandaban esas fuerzas, ondulantes y oscuras,
> que te piden un hijo donde no lo soñabas,
> que es pedirte los huesos para futuros hombres (Moreno Villa, 1976: 259).

Y Cernuda, no menos impresionado por las inexorables disposiciones del destino, meditaría más de una vez sobre aquel asunto del que escribía, en carta temprana de 1927, a su amigo Higinio Capote: "[. . .] por cierto que una portorriqueña muy simpática me dijo una cosa que me han dicho también varias veces, o sea, que no parezco español, que me creía americano del sur. ¿Absurdo?" (López Estrada, 1964: 16).

En suma, el tema de México en ambos poetas, merece un estudio detallado; pueden escribirse muchas más páginas todavía descubriendo una profusa serie de motivos comunes en la obra de ambos andaluces. Esos motivos pueden seguir explicándose a la luz de los prejuicios que la Guerra Civil española creó en esas dos personalidades, o pueden alumbrar también, como se ha señalado aquí con el tema de la indolencia y la pobreza en Cernuda, la relación de sus ideales poéticos con la realidad que descubrieron en México. Pero, en cualquier caso, creo que cualquier estudio que considere el tema de México en Luis Cernuda, tendrá que contar con la influencia de Moreno Villa en su obra.

University of California,
Los Angeles

OBRAS CITADAS

Cernuda, Luis. *Prosa completa*. Edición de Derek Harris y Luis Maristany. Barcelona: Barral Editores, 1975.

_____ *La Realidad y el Deseo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1958. 3ª ed.

López Estrada, Francisco. "Estudios y cartas de Cernuda (1926-1929)." *Insula*, 207, Febrero 1964: 3, 16-17.

Moreno Villa, José. *Cornucopia de México*. México: Fondo de Cultura Económica, 1952. 2ª ed.

_____. *Vida en claro*. México: Fondo de Cultura Económica, 1976.

Mester, Vol. XVI, No. 2 (Fall 1987)

En torno a un cuento olvidado de Clarín: "El oso mayor"

ANGELES EZAMA GIL

El cuento que hoy damos a conocer apareció publicado en el diario madrileño, *La Correspondencia de España*, el día 26 de marzo de 1898,[1] y ha permanecido desde entonces olvidado en sus páginas.

Si el propio Clarín (Leopoldo Alas) no lo recoge en ninguna de sus colecciones, tampoco dan cuenta de él las colecciones y antologías posteriores; ni se incluye en el número de los que han sido sacados a la luz de modo aislado, como "La guitarra" (por Kronik) o "Kant, perro viejo" (por Beser); ni siquiera se menciona en la reciente edición de cuentos que prologa y anota J. M. Martínez Cachero.

La única referencia al mismo, si bien errónea, es la que se localiza en *Veinticuatro Diarios*, que nos da la ficha siguiente: Leopoldo ALAS, *El Heraldo de Madrid*, 1896-III-26 "El oso Menor (cuento)."

Todo ello nos da pie para tratar de presentar aquí este relato que, en buena medida, y dada su tardía cronología en el conjunto de la obra clariniana, se constituye en síntesis de una parte importante del quehacer literario del escritor.

El texto se inscribe en el marco de esa década que, entre 1890 y 1900, asiste en toda Europa a un movimiento de renovación del pensamiento y del arte, en sentido idealista, espiritualista. Clarín, mediador entre las nuevas corrientes y España, es fiel exponente de esas ideas. Así, la última etapa de su pensamiento[2] evidencia un interés creciente por la metafísica, y un aumento de las preocupaciones espiritualistas, que radican tanto en su personal inquietud ante la idea de la muerte ("cada vez más presente en sus escritos") (Lissourges, 1981, 154) como en el desengaño ante la realidad social e histórica que le toca vivir.

El personaje del cuento, filósofo "desencantado," no "escéptico,"[3] tanto de las concupiscencias "carnales" (el *vicio* conocido a través de la experiencia vital y literaria), como de las "intelectuales" (la filosofía y la ciencia), se identifica en buena medida con el propio Clarín, adoptando una postura eminentemente crítica frente a la realidad circuncante; en religión se denuncia la falta de autenticidad ("Aquel alabar a Dios por costumbre, por deber, por oficio, sin arrebatos líricos, con respeto, con más somnolencia que misticismo . . . "); en política se alude, con un toque de ironía, al ceciquismo—"una marquesita (. . .) casada con un cacique terrible del partido liberal," "aunque sólo fuera por haber estado casada con un cacique," y en cuanto al pensamiento, se ponen de manifiesto "las grandes farsas de la pseudo-filosofía, de la *ciencia* preocupada por unos cuantos postulados ilegítimos, y soberbia en sus deleznables conclusiones." Por lo que respecta a la literatura, se va a cuestionar la validez del naturalismo, en un momento literario que parece exigir otras alternativas: la vuelta a los clásicos, o el cultivo de un nuevo tipo de relato "idealista," de tono radicalmente distinto al anterior, como respuesta a este último tipo, el cuento expone la historia de un "amor ideal," que se alza como solución contra las "depravaciones" del naturalismo.

El tema no es nuevo dentro de la narrativa breve clariniana; de hecho, se plantea y se resuelve de muy diversos modos en buena parte de los cuentos anteriores, y su evolución responde a la de los movimientos literarios que se suceden entre 1890 y 1900.

El primer exponente es el relato titulado "un documento" (1882), en que el amor ideal (puro, espiritualista o platónico) se plantea como alternativa a una vida llena de voluptuosidad. Contiene en germen los elementos característicos: la distancia (es un amor "de lejos"), el poder de la mirada, el silencio (es un amor sin palabras) y el ansia de eternidad. Pero se halla abocado al fracaso desde el momento en que la reflexión de la protagonista formula este pensamiento: "todo aquello era delicioso, pero no debía ser eterno" (Clarín, 1983, 45). Es el momento del naturalismo, y precisamente, la historia de los amores entre Fernando Flores y la duquesa del Triunfo, sirve de base (a modo de documento) a una novela naturalista.

En la década de los 90 los testimonios se multiplican. "El Señor," relato publicado en 1892, supone un paso adelante en la formulación del tema. El amor se ha purificado; no encontramos ya esa voluptuosidad que impregnaba el cuento anterior. La disyuntiva se plantea entre el amor humano idealizado, y el amor a Dios,[4] y se resuelve supeditándose el primero al segundo. Fiel expresión de este amor ideal son, de nuevo, la distancia, el silencio, el juego de la mirada, y el afán de eternidad.

En 1893, con "Un viejo verde," Alas abandona nuevamente el naturalismo para componer un cuento "*idealista*, imposible, . . . romántico" (Clarín, 1983, 124), que, siguiendo las mismas pautas que los dos

relatos anteriores, expone ahora la historia de un amor ideal, tal y como él lo describe, imposible, cuya correspondencia parece lograrse tras la muerte.

"La rosa de oro" (1893) recurre a la misma confusión entre amor y religión que encontrábamos en *El Señor*; como en éste, todo se subsume, una vez más, en la religión.

El dúo de la tos (1894) mantiene algunas de las convenciones del amor ideal: la distancia y el silencio (no hay palabras, sólo la trágica canción que entonan las toses de los dos personajes). Pero rompe con otras: el poder de la mirada no tiene aquí sentido porque los protagonistas no llegan a verse nunca, y el ansia de eternidad tampoco se formula porque ambos arrastran una vida que se sabe condenada a la muerte próxima.

En 1897, con "El entierro de la sardina," nos encontramos, salvadas las diferencias, con el correlato de "Un viejo verde:" historia de un amor no correspondido, que se prefiere ignorar y que sólo se presta a reflexión tras la muerte.

Pero es sin duda en "El filósofo y la 'vengadore' " donde se define de modo más explícito este amor espiritual, fiel expresión del nuevo movimiento neo-idealista. Las palabras del filósofo son suficientemente ilustrativas:

> Yo miro a las mujeres bonitas y consagro no pequeña parte de mi vida a estar enamorado a mi manera. El amor no es pecado ni pequeñez cuando se le sabe conservar su mayor encanto, que es la ilusión . . . yo opino que el amor imposible es lícito . . . al que, por una razón o por otra, no debe amar en una mujer lo posible. Yo, por motivos que no son del caso, no puedo amar lícitamente a las mujeres que encuentro por ahí, si se ha de entender por amar pretender *poseerlas* (. . .). Por eso consagro mi idealidad amorosa, fuerza inexorable, invencible, que ha de ser respetada si no se ha de mutilar la *representación poética*, *animadora de la vida*, a las vírgenes pudorosas, inasequibles, de las que estoy seguro que no serán mías. En cuanto veo en ellas este *imposible moral* que dignifica mi *ilusión*, a ésta me arrojo sin miedo, remordimiento ni medida. . . . Yo no bajo la vista en presencia de la mujer, sino que por *principios* me enamoro, a mi manera, y exclusivamente de las mujeres puras, de las que no son capaces *moralmente* de amar, o mostrarlo al menos, a un hombre que no puede contraer *justas nupcias*. La mujer imposible es mi único tópico amoroso (Clarín, 1916, 162–163).

"El oso mayor" presenta numerosos puntos de contacto con los relatos citados, pero fundamentalmente con "El Señor;" tales son: la identificación entre amor y religión, la ausencia de voluptuosidad en la relación amorosa y la compatibilidad de esta clase de amor con las ocupaciones habituales de cada personaje.

Lo que los diferencia es la actitud radicalmente distinta del narrador en

ambos casos: frente a la profunda "compasión"[5] de éste por Juan de Dios, un tono marcadamente irónico caracteriza la actitud del narrador en "El oso mayor" (episodio muy significativo es el que, en los dos cuentos, presenta al protagonista llevando el Viático a su amada).[6] La absoluta sinceridad que sublima las relaciones humanas en "El Señor" se degrada en "El oso mayor," por el excesivo valor asignado a los convencionalismos. Finalmente, la diferencia fundamental es de nivel expresivo: mientras en "El Señor" los conflictos se nos transmiten en términos humanos, lo que concede una gran trascendencia al dolor personal, en "El oso mayor" todo llega al lector en términos metafísicos, que despersonalizan el dolor y lo traducen en interrogantes sobre los grandes misterios de la vida.

Pero, ante todo, nuestro cuento parece ser la puesta en práctica de la teoría neo-idealista contenida en "El filósofo y la 'vengadora,' " relato el más próximo cronológica e ideológicamente al que aquí nos ocupa.

"El oso mayor" (1898) supone la culminación del desarrollo de este tema en la narrativa de Clarín. Constituye una síntesis de todo lo anterior, lograda a través de la abstracción.

El cuento se halla concebido como tesis[7]—en este caso, la de la imposibilidad del naturalismo en el presente momento literario, y la oportunidad del—neoidealismo, expresada a través de una forma esclerotizada de amor—[8]y todos sus aspectos se subordinan a este primer designio. Así, el tiempo se reparte entre el de la vida humana, y el de la eternidad[9]—el espacio, entra "la provincia" y el cielo.[10] Los personajes, destinados a encarnar la tesis son seres esquemáticos,[11] auténticos tipos que recrean, literariamente, la tan socorrida figura del "oso" decimonónico.

Los convencionalismos del amor ideal que los personajes ponen en juego se extreman. El silencio es absoluto.[12] La distancia resulta eternamente irreductible. La obsesiva atención al intercambio de miradas, a los ojos, conduce a esa metáfora final en que los personajes, reducidos a meros ojos, pasan a constituir una nueva constelación. Por último, el anhelo de eternidad se hace realidad: los personajes no podrán escapar a ella tras haberse convertido en una estrella más del firmamento.

Este cuento, además, parece cerrar el ciclo de este amor ideal en su perfecta correspondencia, con "Un documento;" ambos constituyen el anverso y el reverso de un mismo tema que evidencia, en cada caso, la oportunidad de un movimiento literario distinto: mientras en "Un documento" la posibilidad de un amor ideal se esfuma ante la inquietante voluptuosidad ambiental, en "El oso mayor," el punto de partida es el de un naturalismo decadente, falto de convicción, que plantea la exigencia de un nuevo modo de novelar.

Motivaciones temáticas aparte, "El oso mayor" se halla concebido como juego verbal, ejercicio de creación léxico-semántica que Clarín ensaya en torno a una conocida locución decimonónica: "hacer el oso." El

origen de ésta, en sus dos acepciones, parece residir en la semejanza atribuida a algunos gestos y actitudes externas del hombre y el oso; la capacidad mimética y el tipo de relación amorosa son los dos aspectos considerados en la elaboración de la expresión.

Para el primero hemos de tener en cuenta un artículo de A. Fogazzaro,[13] que ilustra literariamente dicha semejanza; el *Blaun* de Goethe, el *Atta Troll* de Heine, y el *Lochis* de Merimée,[14] junto con el *Maese Bruno* de Ibsen, serían el punto de partida de una reflexión en torno a las afinidades morales del oso y el hombre:

> Esta poesía iluminó mi alma con maravillosa luz: vi la prueba indudable de una afinidad oculta entre el oso y el hombre, y descubrí el secreto, de otro modo modo incomprensible, de muchas personas; sucede, en efecto, a muche gente y de la más distinguida, que se turba y se agita al sonido de ciertas palabras indiferentes, sin que pueda comprender la razón. Si admitimos que existe en la humanidad una mezcla de oso, nos explicaremos que el recuerdo de algún disgusto, de algún odio, de algún dolor relacionado con esa palabra, el recuerdo, en fin, de alguna caldera candente, les obliga a bailar.

Por otra parte, la peculiar relación social y amorosa del oso se presta a comparación con algunos tipos de relación social y amorosa en la España finisecular. La experiencia cinegética de Antonio Covarsi nos proporciona un valioso testimonio al respecto:

> Los osos nunca andan juntos; siempre los he visto solitarios, lo mismo machos que hembras (. . .). Esto me ha hecho fijarme detenidamente y observar que estos machos no estaban solos. La pista de un plantígrado de estos, se veía como si marchara un solo animal; pero buscando en la dirección que aquel llevaba a derecha o izquierda hasta unos cuarenta o cincuenta metros, se encontraría seguramente la de su compeñero o compañera. Esto se comprobó varias veces, demostrando que no marchan unidos sino a distancia respetable; y más aún, que no se encaman juntos, pero sí próximos (Covarsi, 312).

Estas consideraciones iluminan el sentido de las dos acepciones de la locución citada; la primera, la más común, es la que J. M. Sbarbi define en estos términos: "Dar alguno lugar con su conducta extravagante a que los demás se rían de él, así como los osos adiestrados por los domadores van por la calle siendo con sus habilidades y posturas mímicas el hazmerreír de las personas."[15] La segunda, de uso más restringido, significa, en sentido figurado y familiar, "Galantear, cortejar sin reparo ni disimulo."[16]

El empleo de la frase en sentido amoroso se halla bastante documentado en los años 90; se localiza en cuentos (Laupolide, 23; Campillo, 329; Maestre, 742–3), tipos (Frontaura, *Ilustración*, 62–3), charadas (*Blanco y negro*, 241) e ilustraciones ("Hacer el oso," 88–9; *Madrid Cómico*, 1890, Viñetas).

Lógicamente, el amante a distancia empezó a ser conocido como "oso," propiciándose la natural confusión entre el oso humano y el oso animal. De nuevo, textos y viñetas juegan un papel importante en la representación de esta figura. Entre los primeros, un cuento de Eusebio Blasco titulado "Poder del arte" o una comedia de Vital Aza y Miguel Ramos Carrión, *El oso muerto*, que explicita el significado del "oso:" "aquí llamamos oso al que hace el amor desde la acera" (Ramos Carrión, 21). Entre las segundas, dos del *Madrid Cómico* (revista muy dada a este tipo de representaciones festivas): una, con el título de "Cena misteriosa," presenta al "oso" aguardando frente a la casa de la amada para cortejarla, pasan unos niños y corean: "¡Que baile el oso! ¡que baile! ¡que baile!" ("Cena misteriosa," 5); la otra, representa a madre e hija en el campo, sosteniendo este breve diálogo:

> "—¿Es en aquellas montañas donde están los osos, mamá?
> —Sí, hija mía; allí, . . . y en la carrera de San Jerónimo"
> (*Madrid Cómico*, 6)

Finalmente, la identificación llega a tal extremo que, una viñeta incluida en la revista barcelonesa *La Semana Cómica*, titulada "Animales humanos," muestra, como representación del oso, la figura de un elegante del siglo XIX ("Animales humanos," 14).

Hemos dejado para el final dos textos que, por su peculiar y extenso tratamiento del tema, se hallan muy próximos al de Alas. El primero, de 1893, pertenece a Carlos Frontaura, conocido escritor costumbrista finisecular. En él retrata el autor "la raza de los novios de esquina, paseantes de la acera de enfrente, sobornadores de criadas y porteros, estorbo del transeúnte y diversión del vecindario desocupado."[21] (Frontaura, 1893, 187–188). Esta raza, que "casi se ha perdido," posee todavía algún "ejemplar," cuyos fines lucrativos contrastan con los altruistas de antaño, que obligaban a "hacer el oso" desde la calle a "aquellos novios beneméritos que están hoy, los que viven, padeciendo reume o catarro crónico, o mal de piedra, o el terrible lumbago, o reblandecimiento cerebral, o alguna otra de las muchas enfermedades con que la próvida naturaleza obsequia a los mortales."

Es precisamente uno de estos novios de antaño el que trata de bosquejar el escritor catalán Ezequiel Boixet (más conocido en la prensa como "Juan Buscón") en una significativa composición titulada "El caballero que hace el oso." La caracterización de Don Vicente no puede resultar más ilustrativa:

> Cuando le conocí (. . .) pintaba ya D. Vicentito sus treinta años (. . .) encontrábale indefectiblemente en la calle de . . . paseando la acera, puesto siempre de veinticinco alfileres, con extremada elegancia, luciendo flamante sombrero de copa y crujientes botas de charol; muy enguantado, haciendo molinetes con el roten que sostenía en su

> mano derecha, mientras que la izquierda sobaba sin descanso la leontina de oro fino, que relucía sobre el chaleco. Era bastante buen mozo; tenía una barba negra, espesa, recortada, que acariciaba a cada momento, y unos ojos de mirar muy cariñoso, dulzón, fijos con molesta insistencia en toda mujer algo guapa que la casualidad pusiera en su camino (Buscón, 627–628).

El texto de Buscón representa un paso adelante respecto al de Frontaura; ambos nos presentan al personaje como un auténtico tipo, de rasgos reconocibles y costumbres inmutables, pero en Buscón hay, además, creación léxica—el verbo *osear*: "las innumerables doncellas a quienes *oseara* (con perdón sea dicho de la grey académica)"—y hay, sobre todo, una "narrativización" de la situación que el tipo ofrece[18], aspectos ambos que nos llevan directamente al relato clariniano.

En el cuento de Alas los personajes son también tipos, que reproducen los convencionalismos de un conocido rito social. La locución que sirve de base al relato se aplica fundamentalmente a la relación amorosa (el amor a distancia), pero también a las relaciones sociales ("mucha clase de relaciones sociales se parecían a las del oso por falta de comunicación oral o escrita entre personas y personas") y lleva impreso un sello de ironía, resultado del desgaste de las figuras en que se encarna.

Lo más destacado del conjunto es el juego verbal a que Alas somete dicha frase. Sobre la inicial "hacer el oso" (que ya había sido utilizada en "Un documento") se forja la recíproca "hacerse el oso" ("se disponían a pasar la eternidad haciéndose el oso . . . "); y el término "oso," siempre precedido por el artículo determinado (el, los), se aplica, por una parte, al sujeto (masculino o femenino) en que se encarna el acto de "hacer el oso," y por otra, se hace sinónimo de "osear," al pasar a significar el amor ideal mismo, el acto de "hacer el oso." Este último uso, por su novedad, es el que más llama la atención; en el texto, "el oso" alterna con la locución base "hacer el oso;" su utilización podría responder a un deseo de aligerar el discurso (dado el número de ocasiones en que se recurre a la expresión), o tal vez sea una manifestación más de esa tendencia a la reducción verbal (a favor del sustantivo) que se opera en los últimos escritos de Alas, y que está de acuerdo con la "esencialidad" que pretende imprimir al relato (así coinciden en señalarlo críticos como Gonzalo Sobejano (1985) o Y. Lissourgues (1983).[19]

Por último, el término "oso" referido a los personajes, le sirve de punto de partida (a través de la metáfora ojos-estrellas) para formar esa nueva constelación conocida como "el oso mayor" cuyas cuatro "estrellas" se corresponden con las cuatro, en cuadrilátero, de la osa mayor.

El juego verbal y la creación léxica no son sino exhibición de esa particular maestría que Alas evidencia en su manejo del lenguaje. Defensor de un estilo natural, que sa alza como revulsivo contra los excesos de la

oratoria decimonónica, intenta un justo equilibrio entre la lengua oral y la escrita que concede una notable agilidad a su expresión. No obstante, el lastre de la Retórica decimonónica le situa en una etapa de transición entre dos modos expresivos (Núñez de Villavicencio, 116). Sintácticamente, esta encrucijada se revela, por una parte, en la utilización de la frase amplificatoria, que incluye numerosas subordinadas (especialmente adjetivas) y tendencia a la reiteración de contenidos (aprovechando las posibilidades que la lengua le ofrece). Por otra parte, la búsqueda entre los escritores decimonónicos, de una forma de expresión más directa, desemboca en el recurso a las frases breves, yuxtapuestas—por ejemplo, "Servando Guardiola dejó caer el libro (. . .) apoyó bien la nuca en la almohada, estiró los brazos . . . " o subordinadas en que se han suprimido los nexos—"sin sueño-acababa de dormir diez horas, —sin hambre-acababa de tomar chocolate;" considerable número de oraciones de infinitivo—"Le halagaba, sin darse él cuenta . . . ," "Se estimaban sin decírselo . . . ;" gerundio—"saboreando el bostezo, poniendo en él algo de oración al dios de la galbana;" y participio—"de la *ciencia* preocupada por unos cuantos postulados ilegítimos, y soberbia en sus deleznables conclusiones;" frases nominales—"Al oscurecer, una campanilla: el Viático," "Pero total, relámpagos. Nubes de verano en lo más frío del invierno;" y aposiciones—"que iba cansándose de su especialidad, el amor con quintas esencias," "los días alegres, los de gran función."

Si a todo ello se suma la frecuencia de utilización del sustantivo de materia ("el cielo del cielo," "filosofía austera, de austeridad falsa, llena de inquietud y sobresalto"), o de los procesos de sustantivación ("El París," "el verdadero," "aquel alabar"), podemos caracterizar el texto clariniano por un predominio de las formas sustantivas, destinado a señalar la trascendencia de las esencias frente a los procesos.

Es, además, característica de la prosa de Alas una tendencia a la reiteración lingüística (común a la Retórica del XIX y al relato breve) cuya función es la de matizar los contenidos (manifestando así la intencionalidad del narrador) a través de diversas formas de recurrencia verbal: paralelismos sintácticos—"Ahora uno y mañana otro; hoy por ti, mañana por mí;" estructuras bimembres—"mil recuerdos, mil reflexiones," "inquietud y sobresalto," "sin mañana . . . sin finalidad;" y trimembres ("por tasón de escuela, por costumbre, acaso por espíritu mercantil," "gráficas, fuertes, audaces;" o reiteraciones de un mismo término, ya de forma sucesiva—"los ojos, los ojos," "el fin sin fin," "personas y personas," ya a lo largo del discurso.[20]

La matización de contenidos puede también lograrse por otros medios de uso frecuente, por ejemplo: los puntos suspensivos,[21] las palabras en versalita[22] o las frases hechas y expresionas populares,[23] que aparte de apuntar hacia una forma de expresión más directa (son recursos cuya

oralidad resulta notoria), indican una clara intencionalidad irónica por parte del narrador, el cual realiza de este modo sus guiños al lector.

Esencialidad (en la expresión del amor ideal) e ironía (en la actitud del narrador) son rasgos decisivos en la configuración temática y estilística del texto; de la suma de ambos aspectos, en apariencia contradictorios, resulta esa unidad que concede armonía al relato.

El cierre perfecto a estas reflexiones sobre el cuento clariniano lo constituirían unas palabras de Gonzalo Sobejano en que el crítico resume las líneas fundamentales de la renovación del pensamiento en la década de los 90; "El oso mayor" no es sino un exponente de dichas directrices, acaso el más característico:

> De modo que cuando alrededor de 1890 resurge la necessidad de que los hehcos cedan a las ideas, la suficiencia del hombre a la esperanza en un más allá, la observación de la realidad a una captación intuitiva del misterio, y la confianza en el progreso a una crítica de sus decepciones, Alas es el escritor español de su edad mejor dispuesto a compartir y difundir el nuevo espíritu (Sobejano, 1985, 103).

El oso mayor

Servando Guardiola dejó caer el libro, una novela francesa, sobre el embozo de la cama; apoyó bien la nuca en la almohada, estiró los brazos con delicia de *dilettante* de la pereza . . . y bostezó, sin hastío, sin sueño- acababa de dormir diez horas, —sin hambre— acababa de tomar chocolate; —saboreando el bostezo, poniendo en él algo de oración al dios de la galbana, que alguno ha de tener.

Dejaba caer el libro para continuar deleitándose con las propias ideas y las queridas familiares imágenes, mucho más interesantes que la lectura que le había sugerido, por comparación, mil recuerdos, mil reflexiones.

Se sentía superior al libro, con una inadvertida complacencia.

Era el volumen pequeño, elegante, coquetón, de un autor joven, de moda, de los *pervertidos*, jefe de escuela, un *jeune maitre* próximo ya a la Academia y que iba cansándose de su especialidad, el amor con quintas esencias y lo quería convertir en extraña filosofía austera, de austeridad falsa, llena de inquietud y sobresalto.

Todavía aquel poeta del vicio parisiense, que tantes depravaciones eróticas había pintado, casi inventado, continuaba en esta reciente obra, por tesón de escuela, por costumbre, acaso por espíritu mercantil, buscando *nuevos espasmos* del placer; pero lo hacía con evidente disgusto ya, cansado de repetirse, empleando por rutina, ahora, las frases gráficas, fuertes, audaces, que en otro tiempo habían sido el triunfo principal de su estilo nervioso.

Todo aquello le sabía a puchero de enfermo a Servando, gran lector ahora de clásicos; que estaba *descubriendo la historia* en los autores célebres antiguos, aquellos de que todos hablan y que en nuestro tiempo casi nadie los tiene para leer. El sí, los leía, los saboreaba; ¡qué de cosas decían que no habían hecho constar los comentaristas más minuciosos!

¡Qué mayor novedad que *leer de veras* a uno de esos maestros antiguos!

Y en cuanto a las novedades de caprichosa y misteriosa voluptuosidad que al autor francés encontraba a cada paso en ciertos antros del vicio de la gran capital, ¡qué poca admiración le causaban a Guardiola, que algo conocía y todo lo demás del género lo daba por visto y condenado en nombre, no ya de la moral, del buen sentido estético y hasta del mero egoísmo sensual y utilitario!

Le halagaba, sin darse él cuenta, al verse tan fuera y por encima de todo *snobismo* concupiscente; y esto, sin pretender perfecciones morales de que, ¡ay! sabía él, definitivamente, que estaba muy lejos.

Había vivido bastante en Madrid, en Sevilla; conocía por experiencia la vida poco edificante del París menos original acaso, el del vicio . . . y conocía además el *gran mundo* de las concupiscencias intelectuales, las grandes farsas de la pseudo-filosofía, de la *ciencia* preocupada por unos cuentos postulados ilegítimos, y soberbia en sus deleznables conclusiones.

Pero estaba lejos de ser un escéptico, ni de la vida, ni de la ciencia. Le repugnaba la clasificación de los sistemas en pesimistas y optimistas, y le placía ver de qué grotesca manera el telégrafo y la prensa van deshaciendo el sentido de estas palabras: *optimismo*, *pesimismo*, que jamás debieron servir para clasificar ni calificar filosofías.

Y pensaba Servando aquella mañana fría, húmeda, de cielo gris, para él tibia, seca, de cielo de plata, entre el calor de las sábanas, con la chimenea encendida en el próximo gabinete, pensaba que era necia pretensión la de aquellos autores de las populosas capitales empeñados en pasamar al mundo, *a le provincia* con la perversión febril de las acumulaciones del rebaño humano en los grandes centros.

¿Qué hacía París, que no hubieran hecho Babilonia, Antioquía, Síbaris, Roma y tantas otras iilustres corruptoras de la antigüedad remota?

¡Provinciano! El se sentía profundamente provinciano. Ni corte, ni cortijo; quería su ciudad adormecida, con yerba en algunas calles, con resonancias en los atrios solitarios, con paseos por las largas carreteras, orladas de álamos . . . sin gente.

Allá, a lo lejos, se distinguen dos, tres, cuatro puntos . . . se mueven, avanzan, se acercan . . . ¿será ella? ¿Quién era ella? . . . Una mujer; la mujer, cualquiera; pero toda una mujer; respetable, idealizada . . . la manzana de ceniza, tal vez, que . . . no se monda.

El amor era eso . . . hacer el oso ¡Siempre el oso! Nada más que eso.

Es claro que, en la juventud primera, Servando había amado con fuerza, creyendo; idealizando siempre, pero deseando, esperendo. Pero con aquello no había que contar . . . Aquellos *paraísos perdidos* no aguardaban redención; no volvían. Eso es, pasa, no vuelve . . . Hasta acordarse de ello hace daño. A otra cosa. Los ojos, los ojos a distancia. No había más.

El oso, el verdadero, el tenaz, es provinciano. Sin saber por qué a punto fijo, Servando comprendía el amor del oso provinciano, sin mañana, porque mañana es como hoy, *sin finalidad*, como el arte, según Kant, el fin sin fin, le comparaba a los cánticos del coro de los canónigos en la catedral.

Aquel alabar a Dios por costumbre, por deber, por oficio, sin arrebatos líricos, con respeto, con más somnolencia que misticismo, se paracía al *oso eterno*, a que él se consagraba en la calle, en el paseo, en el teatro, en el baile. Los canónigos alaban a Dios sin acordarse de la recíproca; no esperan, por lo regular, ninguna recompensa sobrenatural por la justa corte que hacen al Señor.

Tempoco Servando esperaba nada de la mujer a quien miraba de lejos con una constancia que solo tiene el vacío.

En su pueblo, en su vieja y aburrida ciudad querida, mansión propicia para filósofos previamente desencantados, había notado Guardiola que mucha clase de relaciones sociales se parecían a las del oso por la falta de comunicación oral o escrita entre personas y personas.

Años y años veía él ciertos convecinos a quienes no trataba, porque no había habido ocasión para ello, ni deseo de lograrla; los veía todos, todos los días; sabía su vida entera, sus costumbres, sus gustos; eran para él imágenes familiares, que le cansaban por lo repetidas, y que, no obstante, contribuían a la plácida sensación de *bienestar local* que sólo en su pueblo satisfacía.

Se estimaban sin decírselo, sin saberlo, él y aquellos *desconocidos* que conocía como a hermanos; y sin embargo, jamás cruzó palabra ni un saludo. No había ocasión.

A lo mejor una gacetilla anunciaba la grave enfermedad de aquel *señor* a quien, en efecto, Servando había notado un poco alicaído . . . Al oscurecer, una campanilla; el Viático. A veces Guardiola llevaba el *Señor* al enfermo . . . ¡Uno menos! Moría aquel convecino a quien jamás había hablado . . . Y dejaba un vacío. Y así otros, y otros. Y parecía nada, y sin embargo, la tristeza, la soledad que iba encontrando en el teatro, en los paseos solemnes de los días de fiesta no era causada exclusivamente por la edad que se le echaba encima; también contribuía a *aislarle* aquella ausencia de los desconocidos familiares, con quien no había hablado nunca.

¿Y las *desconocidas*? ¡Los *osos*, sin palabras y que duraban años y años! ¡Cuántos *ideales* de aquellos había visto Servando envejecer!

Había *amado* (?) ya a cuatro o cinco generaciones. Ahora *idealizaba* las nietas de sus Beatrices de los quince años. Con una indiferencia perfectamente natural y espontánea, lanzaba al olvido los ideales que se hicieron viejos. No había crueldad ni inconstancia en este proceder, porque ya se ha dicho que el *oso* era una finalidad sin fin.

Ni había que sacarle consecuencias de las que suelen pedir los demás amores, los utilitarios. Ni matrimonio, ni logro, ni celos, ni perfidia, ni cansancio, ni hastío . . . El oso no acababa hasta que llegaba la imposibilidad fisiológica de darle un parecido con el amor. Además los *osos* antes de hacerse del todo viejos, sabían desaparecer. Casi todos se convertían en madres honradas que salían poco de casa y solo pensaban en los hijos. Cada primavera traía su juventud y ¡quién se acordaba de las hojas de otoño!

El amor así, era compatible con toda clase de ocupaciones y preocupaciones. Servando había sido una porción de cosas, dándoles importancia, y sin dejar de hacer el oso de aquella manera. Político, algo beato, casado, viudo . . . todo eso había sido y nada de ello tenía que ver con el oso; cosa aparte.

Cuando le empezó a salir la pata de gallo, llevaba diez o doce años de mirar a una marquesita muy mona, muy lánguida, casada con un cacique terrible del partido liberal.

La había conocido cuando ella, niña todavía, jugaba al aro, y a saltar la cuerda en el paseo principal. Desde entonces empezó a mirarla como a todas. Y ella e él, como a todos.

El oso en estos pueblos aburridos es propiedad ideal de la comunidad, casi, casi corre con él el Ayuntamiento. Todas miran a todos, y viceversa.

La marquesita pálida, interesante, esbelta, era un alma de Dios: fiel a su esposo, como era respetuosa con su madre; se había casado porque sí, y hacía el oso lo mismo, porque lo veía hacer al mundo entero. Ponía los ojos a lo místico, en el cielo . . . o en el cielo raso, según el lugar, y dejaba caer de repente la mirada sobre el varón puesto enfrente; que era muchas veces, en muchas partes, Guardiola.

No se habían hablado diez veces en la vida; unas temporadas se saludaban y otras no ¡Y qué de *historia* común! ¡Qué *relaciones* tan largas las suyas! A veces, en el teatro, mal alumbrado— con poca gente, no tenía ella más *oso* que él, ni él más oso que ella . . . Y ¡cosa rara! esas noches se aburrian de lo lindo, bostezaban, y se miraban mucho menos!

Faltaba la competencia, la animación, ¡qué sé yo! En cambio, los días alegres, los de gran función, las miradas se buscaban con afán, se

aprovechaban del bullicio, de la multitud que pasaba por delante, entre ojos y ojos, para hablar más claros, más insinuantes . . . pero total, relámpagos. Nubes de verano en lo más frío del invierno.

..... (1)

Una noche, al retirarse Servando, oyó *tocar a administrar* en la parroquia vecina. Era para la marquesita. Una fiebre puerperal, cosa de días. Servando cogió un cirio y siguió al cortejo religioso. Quería estar muy triste, muy triste, y no podía; no sabía.

Aquel *ideal* de tantos años, que acaso era el último, tan familiar, tan escogido . . . se desvanecía también; y Servando tenía que confesarse que había sentido más la muerte de cierto primo carnal, que sentía la de la marquesita.

Murió aquella bendita y elegante señora, y Servando estuvo un mes sin ir al paseo, ni al teatro. Pero por culto que rendía a la sinceridad, pasado el mes volvió al paseo y al teatro. ¡El *vacío* existía! Sí ¡Grande! En aquella platea solitaria de la marquesita había un agujero negro . . . El diablo de la metafísica no le dejaba a Guardiola entregarse a la desesperación con tan plausible motivo.

Vivir es ir muriendo todos los días, dicen muchos poetas, sin recordar que ya lo había dicho Séneca, y no había sido el primero. Pero ¿y qué? Claro que vivir es cambiar; y cambiar es eso; ahora uno y mañana otro; hoy por ti; mañana por mí.

Guardiola se murió también. Y no muy viejo. De un catarro mal curado. Fue al purgatorio, como era de esperar. La marquesita también había estado allí; pero ya había subido al cielo. Bien lo merecía, aunque sólo fuera por haber estado casada con un cacique.

Al cabo de los años mil, también Servando ascendió en el escalafón lo suficiente para llegar a la gloria eterna. Había estado mucho más tiempo purgando culpas que la marquesita; pero no por los *osos*, que en esto. allá se iban, y pesaban poco en la balanza de la Justicia; pero él había sido filósofo y ella no. Y por eso.

Sabido es que en la corte celestial está todo como lo dispuso Miguel Angel, maestro de ceremonias. Cristo a la diestra de Dios Padre, y cada cual como corresponde y es de derecho. Después de arcángeles y serafines, tronos y dominaciones, ángeles, santos patriarcas, doctores, etc., etc.; viene la gente menuda; y entre la gente menuda se vio, y no esperaba otra cosa, Servando. Los asientos están en largas filas paralelas. Los hombres

1. N. del A.: "Aquí falta algo, que no es del caso para me *tesis*"

a un lado, las mujeres a otro. Pero se ven, se ven, cuando las nubes de incienso no son demasiado espesas, los hombres y las mujeres.

Durante muchos millones de años, Servando no atendió más que a gozar de la felicidad eterna, que le correspondía. Pero tantos siglos de siglos *secula saeculorum*— fueron pasando, que al fin, al fin (es decir, al fin no, porque aquello no tiene fin) Servando . . . se puso a reparar en el mujerío que tenía enfrente.

No se podía hablar con los demás una palabra, pero esto no le importaba a él, que ya venía acostumbrado a tal silencio desde la vida en su pueblo. En una ocasión en que el humo era menos denso se le figuró ver . . . ¡no había duda! ¡Era la marquesita! La tenía enfrente. Ella le había visto a él mucho antes.

Al principio (muchos millones de millones de años) no se atrevieron a mirarse . . . pero . . . al cabo de ese pedazo de eternidad, la marquesita, clavó los ojos en el cielo del cielo . . . y los dejó caer, como solía en su pueblo, sobre el buen Guardiola.

No tenían otra cosa que hacer . . . y se entregaron a su costumbre favorita; a mirarse de lejos, sin un gesto, como si no fueran más que ojos, y no unos completos bienaventurados.

Se disponían a pasar la eternidad haciéndose el oso. Y se lo hicieron, siglos de siglos . . .

Pero se enteró la policía celestial. Aquello no estaba bien. Era cosa inocente, pero más propia que del cielo, del limbo. Pero como del cielo ya no se les podía echar, ni era la cosa para tanto . . . los trasladaron al cielo . . . estrellado.

Y la marquesita y Servando Guardiola pasaron a ser entre estrellas telescópicas, dos muy juntas enfrente de otras dos muy juntas, formando entre todas un grupo, una constelación que, cuando se descubre, se llamará . . . *el oso mayor*.

Universidad de Zaragoza

NOTAS

1. Véase las obras citadas para la ficha completa.
2. Definida por Yvan Lissorgues (1981) en términos de "Crisis de valores y desorientación. Hacia un espiritualismo . . . " (154).
3. "Pero estaba lejos de ser un escéptico, ni de la vida, ni de la ciencia. . . . "
4. Laura de los Ríos señala a este respecto que "la permanencia y presencia simultánea de estos dos sentimientos, al amoroso y el religioso, se anuncia ya desde sus primeras composiciones de adolescencia y se corrobora en los textos anteriormente aducidos . . . (*Cuentos morales*)" (188).
5. Utilizamos este término en el sentido que lo hace Gonzalo Sobejano (1984): "Se entiende aquí por compasión no sólo el sentimiento de pena por el padecimiento de otro, con deseo

de remediarlo, sino además y principalmente, la capacidad de ponerse dentro de la conciencia del otro (empatía) o de acompañarlo en atenta concordancia (simpatía) . . . " (35).

6. Esta ironía implica un cierto distanciamiento del narrador respecto de su relato (narra, desde un primer plano, en tercera persona, una historia en la que no está presente).

7. En palabras del propio autor: "Aquí falta algo, que no es del caso para mi *tesis* . . . "

8. La evolución del naturalismo al idealismo en la narrativa breve clariniana se opera, particularmente, a partir de las colecciones *El Señor y lo demás, son cuentos* (1893) y *El gallo de Sócrates y otros cuentos* (1901). Ya a la altura de 1913, Azorín ("Clásicos y Modernos" (1913), en *Obras completas* (1947)) señalaba el cambio técnico e ideológico que dichas colecciones suponían. En cuanto al primero afirma:

> La realidad es ahora para Alas un medio, un recurso. Se sirve de la realidad Alas para expresar una idea; cuando la idea que tiene que expresar no encuentra una realidad adecuada, dócil, el autor fuerza la realidad, la violenta, la tuerce. . . . En casi todos estos cuentos, Alas *expresa una idea*; observación moral, ironía filosófica, humorismo psicológico, *algo, en fin, que es a manera de una enseñanza*, de un proloquio o corolario de la vida (los subrayados son nuestros) (787–8).

Por lo que respecta al segundo añade: "Clarín, naturalista convencido al principio, va convirtiéndose poco a poco en un idealista fervoroso."

9. Se trata de un "tiempo comentado," meramente verbal, resuelto a través de silepsis y elipsis, expresado en fórmulas como "años y años," "siglos de siglos," "el cabo de los años mil." El "tiempo vivido" se escapa entre el pensamiento y las miradas.

10. El espacio celeste se halla representado en algunos cuentos anteriores: "El número uno," "El Cristo de la Vega . . . de Ribadeo," "Protesto, o Doctor Pértina." La caracterización de este espacio, muy poco marcada dado el desconocimiento del mismo, resulta bastante ingenua; parece ser la mera imagen de un estereotipo transmitido por una religión fundada, principalmente, en el culto externo (no obstante, apela al modelo pictório de Miguel Angel). La nota humorística se introduce aquí, al intentar forjar esa realidad del más allá, con arreglo a la del "más acá" (e.g., la policía celestial).

11. El personaje masculino posee nombre propio: "Servando Guardiola;" el femenino, no se conoce más que por su apelativo común (marcado efectivamente): "la marquesita" (procedimiento nominativo muy del gusto de Clarín). La escasa caracterización externa de los personajes (únicamente es tenida en cuenta en el femenino) es consecuencia de la focalización interna a que el relato se halla sometido, y redunda en beneficio de la configuración interior de los mismos; en este caso, el personaje masculino (identificado en gran medida con el propio Clarín) se halla dotado de una sólida construcción intelectual.

12. Los personajes no recurren nunca a las formas de discurso reproducido (diálogo, monólogo) para expresar su mundo interior (hay, no obstante, una breve intervención de Guardiola a través del monólogo). Domina el discurso comentado del narrador, con muy escasas concesiones al personaje masculino, en forma de estilo indirecto libre. Todo esto no implica que el relato se subordine a un modo de focalización externa. El texto, cuya voz narrativa es la de un narrador heterodiegético-extradiegético, que asimila y hace suyas las reflexiones del personaje, se halla construido en focalización interna, que propicia la confusión entre el narrador y el personaje focalizado.

13. El texto, a buen seguro traducción directa del italiano, (si bien esta circunstancia no se indica en la revista), es un tanto tardío; pero lo aducimos por tratarse de una de las escasas reflexiones localizadas sobre el posible origen de la expresión.

14. Personaje de naturaleza mitad humana y mitad animal (oso), que responde a un evidente origen folklórico, y cuya existencia histórica resulta cuestionable. Tal parece ser la conclusión de un artículo de José Manuel Gómez-Tabanera que documenta, en la zona septentrional de España, la existencia del salvaje a través de tradiciones como la del Basajaún (P. Vasco), la de la osa de Andara (Cantabria), o la de la osa del Narcea (Asturias). Real o no, esta figura se localiza en gran número de relatos folklóricos: Aurelio Espinosa recoge 54 versiones hispánicas del cuento. A. Rodríguez Almodóvar reconstruye, posteriormente, el arquetipo de "Juan el oso" (107–111).

15. Encontramos un ejemplo de este uso en un artículo del joven Alas (1868) titulado "¡Señores, no hacer el oso!"

16. Pagés aduce un ejemplo de Carlos Luis de Cuenca.

17. Este tipo de novio se halla representado en una ilustración de Cilla.

18. Se halla representada la dimensión temporal; el tiempo del relato, constituido a base de imperfectos e indefinidos (frente a los presentes del tipo costumbrista) es el de la vida humana (desde los 30 hasta los 68 años). Se dan también intentos de introducir otras formas de discurso, aparte del comentado (narrador); en este caso, el monólogo y el estilo indirecto libre.

19. Véase especialmente capítulo 5 en Lissorgues (1983).

20. Estos términos repetidos a lo largo del relato, se organizan en torno a cuatro núcleos temáticos (novela naturalista, relato idealista, filosofía y religión), que son índice de las preocupaciones del escritor. La novela naturalista es el punto de partida, la lectura que motiva la reflexión del protagonista (sobre las "propias ideas"—filosofía) y sus recuerdos (de "las queridas familiares imágenes"—relato ideal; la religión es punto de referencia del amor ideal y telón de fondo del mismo).

21. Con funciones diversas: reflejar el discurrir del pensamiento (entrecortado, tal como sale de la mente), aligerar las descripciones (colocándose al final de las mismas), escamotear una parte del texto ("Aquí falta algo, que no es del caso para mi *tesis*"), sugerir más de lo que el discurso dice ("para hablar más claros, más insinuantes . . . "), suspender el sentido ("clavó los ojos en el cielo del cielo . . . y los dejó caer como solía en su pueblo, sobre el buen Guardiola"), o servir a una intencionalidad humorística ("Ponía los ojos a los místico, en el cielo . . . o en el cielo raso, según el lugar").

22. Señalan los préstamos lingüísticos (*dilettante*, *jeune-maitre*, *snobismo*), galicismos (el *gran mundo*), tópicos (*leer de veras*, *bienestar local*), la parodia de determinado estilo literario (el bíblico: *Al principio*), o inciden sobre algún término fundamental para la compresión del relato (*oso*, *ideal*).

23. Véase, por ejemplo, "le sabía a puchero de enfermo," "se aburrían de lo lindo," "el diablo de la metafísica." Constituyen el necesario contrapunto de las citas cultas, explícita o implícita incluidas en el relato, así: Kant (cuya metafísica fundamenta buena parte de la tesis del cuento), Séneca (su cita propicia el paso de la vida a la muerte), Milton ("paraísos perdidos") o Dante (sus "Beatrices").

OBRAS CITADAS

"Animales humanos." *La Semana Cómica* (Barcelona) No. 2. 12, 29 mar 1894.

Azorín. "Clásicos y Modernos" (1913) *Obras completas*. Madrid: Agueler, 1947.

Beser, Sergio. "En torno a un cuento olvidado de Leopoldo Alas." *Cuadernos Hispanoamericanos*, No. 231, mar 1969.

Blanco y Negro, No. 4.151, 14 abr 1894.

Blasco, Eusebio. "Poder del arte." *Blanco y Negro*, No. 10.479, 8 jul 1900.

Buscón, Juan (Ezequiel Boixet). "El caballero que hace el oso." *Ilustración Artística*, No. 16.822, 27 sep 1897.

Campillo, Rafael. "Alexandrina. Cuento del circo." *Ilustración Española y Americana*, No. 36.20, 30 mayo 1892.

"Cena misteriosa." *Madrid Cómico*, No. 11.445, 29 ago 1891.

Cilla, Ramón. "El amor al través de los siglos." *Nuevo Mundo*, No. 6.276, 19 abr 1899.

Clarín (Leopoldo Alas). "Cuento: 'El oso mayor.' " *La correspondencia de España*, No. 49. 14662, 26 mar 1898.

_____. *Cuentos*. J. M. Martínez Cachero, ed. Barcelona: Plaza y Janés, 1987.

_____. "Un documento." *Treinta relatos*. Carolyn Richmond, ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1983.

_____. "El filósofo y la 'vengadora.' " *Obras completas*. Madrid: Renacimiento, 1916.

_____. *El gallo de Sócrates y otros cuentos*. N.p.:n.p., 1901.

_____. *El señor y lo demás son cuentos*. N.p.:n.p., 1893.

_____. "¡Señores, no hacer el oso!" *Juan Ruiz* (Oviedo), No. 1.26, 18 oct 1868. Sofia Martín Gamero, intro., transcripción y notas. Madrid: Espasa-Calpe, 1985.

_____. "Un viejo verde." *Treinta relatos*. Carolyn Richmond, ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1983.

Covarsi, Antonio. *Narraciones de un montero (Contiene relatos venatorios, forma de cazar, caballos, perros, armas y útiles para estas fiestas cinegéticas)*. Badajoz: Tipografía "El progreso" de Antonio Arqueros, 1898.

de los Ríos, Laura. *Los cuentos de Clarín. Proyección de una vida*. Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente, 1965.

de Pagés, Aniceto. *Gran Diccionario de la lengua española con ejemplos*. Barcelona: Fomento Comercial del Libro, 1902. Vol. 4.

Espinosa, Aurelio M. *Cuentos populares españoles recogidos de la tradición oral de España*. Madrid: C.S.I.C., 1946. Vols. I y III.

Fogazzaro, Antonio. "La danza del oso." *Revista Nueva* (Madrid), No. 16, 15 jul 1899.

Frontaura, Carlos. "El novio fin de siglo." *Blanco y Negro*, No. 3, 18 mar 1893.

_____. "Tipos madrileños. La almoneda." *Ilustración Española y Americana*, No. 37.28, 30 jul 1893.

Gómez-Tabanera, José Manuel. "La coneja del hombre salvaje en la tradición popular de la Península Ibérica." *Homenaje a Julio Caro Baroja*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1978.

"Hacer el oso." *Almanaque de Don Quijote*, 1893.

Kronik, John W. "Un cuento olvidado de Clarín." *Cuadernos hispanoamericanos*, No. 136, 1961.

Lapoulide, Juan. "El ideal de Carolina." *Ilustración Española y Americana*, No. 34.26, 15 jul 1890.

Lissorgues, Yvan. *Clarín político II*. Toulouse: Université de Toulouse Le Mirail, 1981.

_____. *La pensée philosophique et religieuse de Leopoldo Alas (Clarín) 1895-1901*. Paris: Editions du C.N.R.S., 1983.

Madrid Cómico, No. 10.370, 22 marzo 1890.

_____. No. 13.518, 21 enero 1893.

Maestre, Estanislao. "El número 13 (boceto para una novela)." *Ilustración Ibérica*, No. 16.829, 19 nov 1898.

Núñez de Villavicencio, Laura. *La creatividad en el estilo de Leopoldo Alas "Clarín"*. Oviedo: I.D.E.A., 1974.

Ramos Carrión, Miguel y Vital Aza. *El oso muerto*. Madrid: Ramón Velasco (Impresor), 1891. 2ª edición.

Rodríguez Almodóvar, A. *Cuentos maravillosos. Folclore*. N.p.: Biblioteca de la cultura andaluza, 1986.

Sbarbi, J. M. *Diccionario de refranes, adagios, proverbios, modismos, locuciones y frases proverbiales de la lengua española*. Edición de José García. Madrid: Librería de los sucesores de Hernando, 1922.

Sobejano, Gonzalo. "Introducción." M. Delibes. *La mortaja*. Madrid: Cátedra, 1984.

_____. "Leopoldo Alas, maestro de la novela corta y del cuento." *Clarín en su obra ejemplar*. Madrid: Castalia, 1985.

Seminario de Bibliografía Hispánica de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid. *Veinticuatro Diarios (Madrid 1830-1900). Artículos y noticias de escritores españoles del siglo XIX*. Madrid: C.S.I.C., Instituto Miguel de Cervantes, 1968. Ficha no. 958.

Mester, Vol. XVI, No. 2 (Fall 1987)

Interview with Guillermo Cabrera Infante

JEAN GRAHAM-JONES
DULEEP DEOSTHALE

On February 3, 1986, the UCLA annual Regents' Lecture, "To Kill a Foreign Name," was given by Guillermo Cabrera Infante. Three days later, he was interviewed during his extended stay at the University. In this interview, Cabrera Infante's irrepressible love of words and word-play pervades, as in all his work.

JG-J: Earlier this week, you gave a "quote-unquote" lecture, "To Kill a Foreign Name" . . .

GCI: Why the quotes?

JG-J: Because of "lecture" being a *lecture*, and, as I said to you later, it was a very good stand-up comedy routine.

GCI: That was what it was intended to be.

JG-J: I wanted to know that, because I wanted to know how you responded to my remark.

GCI: My biggest regret in life is being too shy to be a stand-up comedian. For me, people like Jack Benny or Groucho Marx, or even Woody Allen, are like gods. I know what they do, I know that they have beforehand some jokes written, and then memorized, but nevertheless I know that a lot is impromptu repartee when they are on stage. That is exactly what I wanted to be all my life. I even devised some kind of dynamic duo when I was 19 with a friend of mine at the time.

JG-J: Burns and Allen?

GCI: No. We were doing something more South American. We were imitating a comedy team from Mexico that became very successful in Havana and then a comedy team from Argentina who were also very successful. And it was a stand-up comedy team—there was the jugular comedian and then the straight man. It didn't work, and I'm glad it didn't work. Because we weren't that compatible. Now he has become a commissar of the arts and letters, and he is now a vice-minister of culture. So you see that I was right—I saw there was something wrong with him.

JG-J: You say you are shy.

GCI: Oh, I'm terribly shy. I'm hiding right now, because of you two, hiding behind my cigar.

JG-J: You had a very good dead-pan delivery. I thought that maybe that was your shy-mask.

GCI: Yes. It also means that I am incapable of any inflection in my voice. I am an anti-actor. I cannot do anything. You ask me to repeat exactly what I did right now and I wouldn't be able to. So the dead-pan delivery is exactly that—it's a refuge.

JG-J: Just as an extension of that idea, you've written, in your prologue to Ardis Nelson's book, that you write for yourself so you can read yourself, and that your process could stop there. However, you publish so that the rest of us can read it.

GCI: Sometimes not even for money as in the case of the Ardis Nelson book. I publish for her benefit, as a matter of fact.

JG-J: When you give a "performance" as you did Monday night, does that change your relationship with your audience, this supposed readership?

GCI: No, because as Pontius Pilate said, "Quod scripsi, scripsi." That's exactly what it is. It has been written and I only read it. There is no ulterior motive about it. I don't want to become somebody else before an audience.

JG-J: So, does the immediacy of response received from an audience or lack thereof, does that affect what you're doing up there?

GCI: Yes, of course, a lot. Because if I am delivering a lot of jokes that are just normal jokes, jokes that any student could get, and if they don't

laugh, something is wrong. Most of the time it is me who is wrong. Not them.

JG-J: That intonation problem again?

GCI: Yes, and the problem of pronunciation, the problem of delivery, the problem of timing. Even though you are reading up there, it is in a way delivery hesitancy before any word. I know that very well, but at the same time I don't care. Because if they don't get the jokes, it's me that it is all about. I say to myself, "Well, it's their fault. They are guilty of not grasping what I said."

JG-J: And how did you feel about your performance last Monday night?

GCI: I thought it was about average. You see, there were too many Spanish-speaking people in the audience so that makes me somewhat edgy because the lecture wasn't meant to be for a Spanish-speaking audience so they are interfering in a way. And, besides, if they know enough English, it's not inborn, so they cannot see the words from inside the language the way I did it. And that's a problem. If I had had a totally Anglo-Saxon or say a totally English-speaking audience, it would have been much better.

DD: Regarding "To Kill a Foreign Name," how did you pick such a topic?

GCI: You know, it began with a remark by Vladimir Nabokov, who, for me, is almost always right in terms of literature. And he said that anybody who couldn't pronounce his name couldn't read his works. And that was the beginning of the lecture.

DD: Everybody had an idea of what it was going to be, and we came to hear something that was serious. You think, "OK, I'm going to sit through this somehow." It was such a relief; it was so pleasant going to something new, a totally new topic.

GCI: Well, I can tell you there was some alarm before I delivered the lecture. Some alarm in the department because this wasn't, I mean the title itself, wasn't serious enough for a Regents' lecture. Plus, I had, and still have, arguments to counter that. There is an incredibly enormous poet called Homer. Then you have three tragic playwrights and in the middle of them there is Aristophanes who is probably the first stand-up comedian that ever existed and the first playwright with a modern conception of the play, I mean modern in the sense of 20th-century modern. So I really have

no excuses to offer about my material. If it is comedy or if it is a serious lecture, for me it is the same. And I also learned that from an American writer called Mark Twain. He lectured; he was a superb lecturer. He wrote lectures, learned them by heart and delivered them with an incredibly Southern drawl. And he never differentiated between humor and seriousness because there was no need for that, if you see what I mean. That's really my literary position; my position up there at the lectern is the proof of a literary commitment. I think that humor is the most serious business in literature. Anybody can be Dostoyevsky, but not many can be Gogol or Chekhov.

JG-J: When you were talking the other night about the assassination or butchery of names, you talked a lot about meaning. I was wondering what your response would be to Shakespeare's old quote, "What's in a name?"

GCI: I'll tell you exactly. I was up there, you could see me up there, and what I resembled the most—you tell me of any literary character—and I'll tell you that who I resembled all the time up there was Humpty Dumpty. Humpty Dumpty had a problem with Alice because of names, because of the meaning of names and also because of control, which is the final commitment for a character like Humpty Dumpty, the control of words. That is, the control of names. I think that answers your question because that is what happens all the time when I am up there: a fat little man trying to be the master of all the words he says in that evening.

DD: Everyone talks about your great interest in and knowledge of films, and no one ever talks about this other art form, which is the theatre. I would like to know how you feel—

GCI: I hate it.

JG-J: You hate it.

GCI: I hate it. I never go to the theatre, with two exceptions: Regency or Restoration comedies as one exception, and the other is Shakespeare. No matter what Shakespeare, I'll always be willing to go and listen, not to the actors but to his music of words. But the rest of the theatre is for me the most—my wife is crazy about the theatre—but we never go because I get fidgety and move about in my seat because I cannot tolerate really what is going on on stage.

DD: Why?

GCI: Because most of the time it is bad acting. I mean if you go the first night, they are not ready for you yet, and if you go three months later, they are too ripe for you. So when should I go to the theatre? I never know.

DD: Then, excluding the obvious, what for you is the difference between film and theatre?

GCI: All the difference in the world. I mean photography is closer to the movies than to theatre. I mean, I think the theatre has always been a bad influence for movies, pretending that there is what they call a legitimate theatre or what they call the "West End" plays in London. That has been the burden of actors, of movie actors, because theatre is the older art—I mean the older performing art because movies are very new and very different. And we haven't seen anything like this in the history of art. You see paintings, OK, they are there, but paintings are dumb. Paintings are absolutely dead. They don't talk; they don't tell you anything. You have sculpture, and the same can be said for sculpture. It is very static, it never moves, and it's always the same. You see a statue once and you've seen it forever. Of course, there is some kind of an interrelation between the theatre and the movies, and that is through the actors. You think in terms of great movie actors like Gary Cooper or Edward G. Robinson, you think of great movie actresses like Greta Garbo or Marlene Dietrich, you don't think of the theatre. But, there is something strange about actors in that they want to be on stage, no matter what or who they are. Even Rock Hudson wanted to be a stage actor. All of them wanted to be on stage and you know why? Because they want instant recognition; they want instant applause. Because in the movies they don't hear it; it is never possible to listen to the audience approving as they approve in the theater. They must count on reviews. But what if the reviewer is telling a lie? They must count on press releases. But what if their press releases were written by their agents? So that is why they want to be in the theatre. And some other actors, great movie actors at the beginning of their careers, before then they were on stage, like Marlon Brando, he never went back. And the list is endless, but nevertheless, I think there is this relationship, but there is this relationship because the theatre wants words. That's the only thing a playwright has to express himself and just the opposite is true of the movies. Good movies don't need words. There was a whole segment of movie history in which there were no words at all, which are the silent pictures. Does that answer your question?

DD: I think so. Let's go back to something you said yesterday; it's related to *Tres tristes tigres*. You said that when you were doing your military service, you heard the news about the death of the "cantante insoportable,"

Fredy, and that prompted you to write the short story, "Ella cantaba boleros." Do you think that if Fredy had not died or if the news hadn't reached you, there would be a gap in the novel or there would be a vacuum?

GCI: Oh, yes. The answer is that I am truly a sentimentalist so I was moved by her death, not by herself as a person, but the death of her voice, and that was important for me. I mean talking about the past is like talking about the future: You are dealing in prophecy so it is really very difficult for me to tell you what I would have done had this woman been alive until now.

DD: Yes, because I thought of it when you said it spurred you at the moment. It must have caused some kind of strong emotional feeling in you to have actually come out with something. If that hadn't happened, how would you have gone about it?

GCI: I never expected her to die. I truly thought she was forever. At the same time, I found her insupportable. What she did to me is there in the novel, tells all about our relationship, but, nevertheless, I thought there was some kind of genius in that woman. To begin with, she had a tremendous voice. I haven't heard a voice like that, not even in great opera singing, even if you think of Ma Rainey, not Ma Rainey, but Bessie Smith who had a great voice, whose body was a solid instrument. This woman in person had such a voice, you wouldn't believe it. And so I was angry because that disappeared. In a Hollywood movie, she would have been glamorous and beautiful, like Jennifer Holiday, but she wasn't. So all we had then was her voice and this mean record that she made.

DD: To go back a little to films: You claim that *TTT* is not a novel; it's a book. Have you ever thought of making a movie of it since you have written screenplays and you have worked with movies?

GCI: The first person who told me about the possibility of making this into a movie was Nestor Almendros, the great cinematographer. Almendros pointed at that precise story, "Ella cantaba boleros" (or "I Heard Her Sing") to make a script out of that and out of that only. And I think he was right, because he is a very literate man. He knows how to read and he is a professional of the eye so he is aware of whether the camera could produce an equivalent of the story I wrote. He eliminated the rest of the book, because he knew the rest of the book is all about words and you cannot film words. But I don't know, I was too busy at the time to do it, and I didn't want anybody else to do it.

DD: But at this stage now, do you think you would like to go ahead with the plan and work on it?

GCI: Let me think about it. You know what? A powerful South American television company in Mexico, its president offered to buy the book and make it—the whole from beginning to end—make it all into a soap opera of 52 chapters.

JG-J: Another mini-series, a "telenovela."

GCI: Isn't it wonderful? I was speechless. It never occurred to me that the housewives of South America would sit home and watch this preposterous concoction of sentimentality and jokes.

DD: We were just saying this afternoon: "Let's ask him if he wants to make a mini-series because we are having a lot of them right now on TV."

JG-J: In previous interviews, you have said that in your writing process the first thing that comes to you is the title. Yesterday you talked about the title for *La Habana*. Do you have any titles in your head now?

GCI: I have the old title which is an old warhorse called *Cuerpos divinos*, but, let me tell you, I have a book which I think will be my last dabbling in politics. It is a book about Cuba, about the political figures there, and I knew I had it when I thought of the title. And the title is going to be *Mea Cuba*. But you really have to grasp the double edge, having the old *mea culpa* transforming into *mea Cuba* and also the obscenity of "mear" into this. And it's true, I need a title. Even when the title was a crummy title like *Confesiones de agosto*, I was working because I had the guiding—not force—but the guiding light of a title. Otherwise, I'm lost. It's like sailing at night. You have the stars, the Northern Star, and you know where you're going. That's what happens to me with the title.

JG-J: You've also written that you're constantly asking the reader not if he's reading you but if you're boring him. How do you find out your answer?

GCI: That's a very good question. I never do, but I keep asking. There are no answers. To very good questions you don't have to answer. But I think that for me it's a very bad habit, because a writer truly concerns himself with boredom.

JG-J: Why boredom and not understanding?

GCI: Because for me the thing that is created in writing is the tension between myself, the writer, and words. I never care about characters or about telling a story well or anything like that. It's a constant battle with words. The constant give-and-take between the words and myself. And I think that that tension is what—it doesn't matter if it is bad writing, it doesn't have to be "belles lettres"—but it's that tension that gives you the edge, that keeps you uncomfortable and relieves you from boredom.

JG-J: So you're checking to make sure that the reader has the same—

GCI: No, no, not checking, assuming. If the reader is about to be bored with what I'm writing, then I call him or her back to me, and with any given script, I show them the way to release themselves from boredom. It's difficult because I know that what I do sometimes is remind the reader that he is not living that film, that it's just words and writing, and I think that's a way of relieving that boredom also.

JG-J: Do you find that you can still keep the tension? I know that in reading some of your other works, that you use some of the same jokes over and over again. Do you relieve the boredom and tension then?

GCI: No, and I can tell you why. Listen to Tchaikovsky, listen to "Francesca da Rimini," "Romeo and Juliet," and "The Sleeping Beauty" and you'll find more than one theme that you have heard before in the previous piece. He used them over and over. You know why? Because he is achieving some point of—I don't know if you know about music, what a sequence is. A sequence is a group of notes that are repeated over and over until they reach a climax and that's why I thought of Tchaikovsky. He was trying to achieve a climax without using his first tool which is the sequence. He is the master of the sequence, he is probably the best of the Romantic composers in the use of the sequence. And that is why I am not ashamed of repeating, and sometimes I think, "Well, this is a good joke. Why throw it away? Let's keep it one more time."

JG-J: If it worked once, I'll use it again.

DD: Talking about your latest book, *Holy Smoke*—it's in English.

GCI: Let me warn you. Some people, because of the book and the writer being from London, tend to pronounce *Holy Smoke* as *Holy Smog*. And that's something that shouldn't happen.

DD: Considering London and Los Angeles. In writing in English, are you trying to make a point? I mean, you normally write in Spanish.

GCI: No, I'll tell you exactly what happened. It was the easiest way of writing the book because, if I wrote the book in Spanish, I was going to collide with the Cubans who know about cigars, and there are a lot of them who know about cigars and the weed. Then, the two greatest books on smoking, written not by specialists but by writers, are James Barrie's *My Lady Nicotine*, which is a devastating title, and Compton Mackenzie's *Sublime Tobacco*. You remember Compton Mackenzie? He is the man who wrote *Whiskey Galore*. And funny enough, both are of Scottish origin, Barrie and Mackenzie. Mackenzie wrote a very, very honest book. Barrie wrote a very elegant and funny book. And there are no other writers in France, or in Spain, or in Italy, or in this country who have written as well and as entertainingly and as knowledgeably as have Barrie and Mackenzie. So I had the presumption of wanting to write the book in the language of both Barrie and Mackenzie that could befit them both. It was as simple as that. I couldn't do that in Spanish.

DD: But at this stage do you think you are more comfortable writing in English or would you still prefer Spanish?

GCI: I am more comfortable when I translate from Spanish to English than writing a translation from English to Spanish. Right now I have serious problems with *Holy Smoke*, beginning with the title in Spanish.

DD: We are familiar with France having a French literature, England having an English literature, and America having an American literature, but we get to Latin America and each country is termed as one. Do you think there should be a break-up in the terminology? When asked about it, do you consider yourself to be Cuban or Latin American, or do you think you're an outsider?

GCI: Oh, no, not an outsider. What I think is that every writer tends to think of himself not as a writer, but he always wants to be considered as literature. Let's say what Borges is. You don't see Borges as an Argentine writer but much less as a Latin American writer. He would be insulted if you called him a Latin American writer. Therefore, I don't feel—I was, in a way, evicted from my home, and I went just by chance to England and I stayed there long enough to become a British subject. And that makes me really some kind of rare bird. Just imagine me: I was born in a very small town on the Northern coast of Cuba, and I came to Havana, that is to say a big city, when I was only 12 years old. I never thought of leaving; I never gave a thought to leaving Havana. All of the sudden, in the same way I was born, I was expelled from some maternal ambience, a spiritual kind of cradle. I know I'm mixing the metaphors, but, anyway, I know what I'm trying to say. What I'm trying to say, that in the same

way I was expelled from Cuba, I was received by England. Of course, England didn't know she was receiving me at the time, but it doesn't matter. And Cuba knew very well that she was expelling me. So I don't consider myself any more a Cuban writer or, for that matter, an English writer. I consider myself, sometimes, an English subject who writes in Spanish, probably the only one to do that in England. But for me, it is very difficult at this time to think of myself as anything.

JG-J: Does that make you sad? Do you have any emotion attached to that?

GCI: No, on the contrary, that makes me very happy. It makes me very free. You know, I keep shouting all over my house—sometimes, when I feel like shouting—I keep shouting, "Free, free at last!" And those are the very words of the genie in the bottle when Sabu released it.

JG-J: Martin Luther King, Jr., too.

GCI: (Laughs)

DD: Yesterday you said you weren't interested in a book that has "historia," "climax," and "desarrollo." What exactly then is a book for you? How do you look at a book?

GCI: You mean examples or telling you what this book would be?

DD: In other words, a definition of what a book is.

GCI: I like books that are all mainly about words—books, let's say, like *Alice in Wonderland* or books like *Ulysses* or *The Exercise of Sound*. Those are the books I really enjoyed. Those are the books I say, "Well, this is a book I would have liked to have written." I don't see myself saying that about books that are just stories told, because for that then you must admit that Harold Robbins is a great writer, and I couldn't say that. And there is in many writers a tendency to be versions of Harold Robbins. I know that it's nice to have a best-seller, but going after it is kind of obscene because how can you go after a best-seller in the same way as Harold Robbins or this lady of the dinosaurs (or whatever animal she is writing about) and at the same time think what you are writing about is literature? You cannot. Or otherwise, you have a best-seller and not care about literature and, as a great example, you have again Harold Robbins.

JG-J: I have one last question which is slightly—

GCI: Frank.

JG-J: Flip. I'm not going to ask you what you favorite tree is, or if you could be an animal, what animal you would be, but: What's your favorite word?

GCI: The word "word" . . . Is that clear?

JG-J: That's clear. Why it?

GCI: Because I don't think there is a more expressive word in the whole language, in the whole dictionary. And in Spanish, it's a good word, and in English, it's a better word, because you have "word" and almost immediately you have "world" in your thoughts. And you have so many derivations of that incredibly expressive Anglo-Saxon word.

JG-J: So your favorite word is the English "word"?

GCI: Yes. I can say that I don't like the French word for "word." I think "mot" is a slightly ludicrous word. But I think that "palabra" is a good word. It's supporting itself rather rudely on Latin, but it's a good word. There's no other way to say it.

University of California,
Los Angeles

Mester, Vol. XVI, No. 2 (Fall 1987)

El guardia

J. W. RIVERS

Tanto Memo como Chinto chuparon fuerte. Con el machete Socorro me abrió una cortada arriba del tobillo y luego Chinto y Memo se turnaron pa quitarme lo más posible del veneno, así que no me descompuse mucho. Me dieron unos tragos de mezcal pa'liviar el dolor y se quedaron conmigo mientras empecé a componerme. Desde chicos somos inseparables. Chinto y Memo me prestaron el jorongo y, en cuclillas, se pusieron a vigilar contra las cosas del monte.

Eso tuvo lugar ayer por la tarde. Hoy me siento mejor. Tuve un mal encuentro con una víbora que estaba tendida a la sombra de uno de los troncos que amontonamos. No la vi. Nomás oí un sonido como el de un chile seco, de esos que se llaman cascabel. La víbora se enroscó y se me vino encima. Chinto y Memo le dieron de machetazos hasta que la malvada hizo las paces. Esta mañana la comimos con tortillas. La carne de las víboras es sabrosa.

Me llamo Sesto. Me pusieron este nombre porque tengo cinco hermanos. Chinto y Memo son dos de ellos. Nicolasa es mi hermana. Benito y Chuy son los otros. Hace rato que estos últimos, los mayores, se fueron al norte, rumbo a Saltillo según dijeron, pa buscar chamba. No han regresado. Quizá no se les dé mal. Quizá encontraron alguna chambita que les pague buenos quintos. Puede que estén bien.

Socorro no es mi hermano. Es mi cuñado. Le echó los perros a mi hermana Nicolasa y ésta acabó por arrejuntarse con él, pues ella andaba busca que busca tunas en los huisaches. Uno tiene que mantener el honor de la familia, así que varios meses después, al llegar un cura perdido y hambriento a El Puño, hicimos que los casara, pues Nicolasa daba muestras de querer parir mucho muy pronto. Desde ese entonces Socorro es mi

cuñado. Pagamos con tortillas y escamole al cura y le dijimos que se largara antes del anochecer. Nos miró, se comió el escamole de prisa, metió las tortillas en quién sabe dónde, y se fue.

Somos naturales de El Puño. Salvo por Socorro, que es de algún lugar lejos de aquí. Somos carboneros. Salvo por Socorro, que se dice cazador. Es viejo, bizco, mocho y contrahecho, feo como pegarle a Dios, pero es mi cuñado. Tiene un rifle .22 y unas cuantas balas que guarda en una bolsita de yute colgada siempre del pescuezo. El rifle se ve mohoso. También se ve así su machete.

Mis hermanos y yo cortamos los árboles del monte que cada vez son más pocos y por tanto tenemos que caminar cada vez más lejos. Los árboles los juntamos en un montón, les echamos tierra encima pa que les alcance poquito aire, y luego los quemamos—trabajo ingrato como parir chayotes. Tenemos sólo dos palas ya, que una se cayó al río, y las hachas de dos filos no sirven tan bien como antes. A veces la madera no quiere quedarse bien carbonizada y nos toca empezar de nuevo o irnos con los huacales vacíos.

Socorro no nos ayuda. Nomás va de caza. Siempre sabe volver a tiempo pa comer de nuestras tortillas y con el morral vacío. Hasta ahora ninguno de nosotros le ha dicho que somos compañeros del camino pero no del itacate. ¿Cómo decírselo al marido de la hermana sin que se nos enoje? ¿Y no calienta pierna de varón más que diez kilos de carbón?

Más y más lejos nos vamos de El Puño. Un día de estos quizá lleguemos a otro monte. Quizá por ahí esté el pueblo de Socorro. Quizá haya una vaca que dé leche. Quizá Socorro tenga una hermana—o una sobrina.

Caminamos relejos pa fabricar el carbón. Es que cada rato viene a El Puño el agente del gobierno a recaudar lo que dice son contribuciones. Se lleva nuestro carbón en el jeep. Dice que eso apenas cumple con el deber que tenemos. A veces llega cuando hay heladas y resta poquito carbón. Se lleva entonces una gallina. Nos quedan bien pocas. No le importa que ya ponen poquitos güevos, dice que nos toca pagar con regularidad lo mucho que debemos al gobierno. Eso dice ese agente güevón.

Una vez llegó mientras llovía. Le ofrecimos la puerca vieja que estaba en las últimas. "Se ve harto chupada," dijo, pero de todos modos la metió apretadamente en el jeep. "Casi no sirve pa'l consumo pero tal vez podamos engordarla allá en la Jefatura."

Subió al asiento. Y luego nos dijo que todo se nos hace un monte, que vemos inconveniente donde no lo hay, que somos unos pendejos, que con gente como nosotros ni a misa, pues se hinca en los gargajos. Quizá se fijó en un rayo o quizá fue el destello de una hoja de machete, quién sabe, pero arrancó el motor. Todavía iba a decir una cosa más cuando se fijó en que nosotros empezábamos a rodear el jeep y decidió ponerse en marcha sin decirla.

Aún me suenan en los oídos el chirrido de llantas en el lodo no muy lejos del borde de la barranca.

"Que te mantenga el gobierno, tarugo," gritó Chinto mientras el jeep rodaba como borracho.

Yo pensaba con tristeza en los taquitos de tuétano que no íbamos a comer.

Aquí en el monte donde trabajamos hay cantidad de animales—mariposas, sopilotes, venados, alacranes, zorrillos, murciélagos. Muy de tarde en tarde se puede oír una piara de jabalíes arremetiéndose contra algo. Muchos de los animales prefieren rondar de noche, a escondidas de nosotros.

Los zorrillos por ejemplo nunca se ven durante el día. Según dice Chinto los zorrillos son tímidos. Chinto piensa que debemos tenerles muchísimo respeto precisamente por eso, que a lo mejor son benditos—¿que no dijo Dios que los tímidos son sus hijos y que la tierra será de ellos?

Los zorrillos se parecen algo a los gatos. Son más o menos del mismo tamaño, saben matar a los ratones, y comen algunos de los bichos dañinos pa nosotros. Además, se portan bien, no se meten nunca donde no les llaman. Todo eso me lo contó Chinto. Yo vi, no hace muchos días, a dos de ellos cerca de El Puño. Pobrecitos. Iban tambaleando por todos lados como cachorros espantados buscando a su mamá. Hice lo posible por acercarme a ellos pa mirarlos bien pero no pude—corrían de mí como ardillas enloquecidas. Parecía que les costaba respirar. Y luego se cayeron al suelo y se quedaron tiesos. A lueguito bajó una turba de buitres.

Hay quienes dicen que los zorrillos son malos porque echan chorros de mal olor así como pedos. Chinto dice que sólo hacen eso a manera de cuidarse de los que quieren matarlos pa hacer un abrigo de sus pieles. Yo por mi parte no quiero ningún abrigo ni bendito si huele a pedos.

Las tortillas están calentándose en el comal. Ya regresa Socorro. Viene cojeando. Como de esperarse, no trae ni una rata.

"Mala suerte," dice, agachándose. Agarra una tortilla medio caliente y se pone a comerla. Se le ven rotos los calzones y las nalgas se le asoman. Una se ve herida, manchada de sangre.

Chinto ve un ratito a Socorro, luego dice, "¿Y quién te dejó ese recuerdito?"

Socorro levanta la tasa, toma un trago de café de bellota. "Un zorrillo," dice.

"Unas heridas hondas," dice Memo, tentando la nalga y echándole un poco de mezcal. Luego la cubre con cenizas.

"Un animal maldito," dice Socorro. Se levanta. "Ya se me quitó el hambre." Va a su lugar. Se acuesta.

Los demás comemos, callanditos.

Al día siguiente Socorro no va de caza. Se queda acostado. La nalga se ve cuajada de sangre oscura. Y como con bichos.

Ya de noche otra vez. Hemos regresado de cortar y amontonar troncos. Memo está calentando café y tortillas.

"¿Cómo pasó?" le pregunta Chinto a Socorro.

"Estaba yo pa birlar un jabalí grandotote mero enfrentito de mí cuando de repente se me avalanzó un zorrillo que salió de la nada. Me mordió fuerte y no me quería soltar. Con el alboroto el jabalí se alarmó, le disparé, se echó a correr y salió ileso, pues la puntería me falló."

"Me lleva la tristeza," dice Memo, bufando.

"No oí ningún tiro," le digo yo.

"Un zorrillo sólo ataca si está rábido," dice Chinto.

Otro día. Trabajamos duro. Hace mucho calor. Hay poca agüita en el arroyo. Pasan más cosas raras. Vemos animalitos que por lo general nunca se dan a conocer durante el día. Pasan por aquí donde estamos nosotros, sin cautela. Muchos parecen agitados, dan muestras de sofoco. Se acercan al arroyo pero no beben.

Hasta salen muchos murciélagos de las grutas. Vuelan de manera torpe, como si estuvieran bebidos. Hace unos bajaron varios a donde Chinto dormía la siestita y se pusieron a chuparle la sangre a los pies. El sombrero de Chinto le tapaba la cara y no se dio cuenta. Al verlos, Memo y yo los espantamos pero no estaban dispuestos a irse y regresaron. Matamos a unos pero eran muchos. Por fin dejaron en paz los pies de Chinto y se fueron. Le quedaban varias gotitas rojas hasta por las uñas.

Chinto se despertó a causa de nuestra gritería y sonrió. "¿Saben una cosa?" dijo. "Soñé con la nalga de Socorro. Se veía como agusanada."

"Pues a lo vivo no se ve muy bien que digamos," dijo Memo.

"Dice que se le ha dormido, que no siente ya nada al tocarla," agregué.

"Así que ya la nalga iguala al seso," dijo Memo, burlón.

Chinto se pone de pie y los tres empezamos a talar otro árbol.

En unos días más hemos fabricado bastante carbón. El humo ahuyenta a los animales y todo está callado de noche, así que podemos descansar más o menos a gusto. Salvo por Socorro, que últimamente está excitado. Vela. Gimotea. Ya no come, lo cual no nos cae del todo mal, pues mientras menos burros. . . . Se afana a todas horas por tragarse la saliva que se le escurre. No huele muy bien. Puede que tenga calentura, se porta como un loco. Le habla en voz alta a Nicolasa, le da cariños al aire, la trata de abrazar. Le da consejos a su hijo Tomasito: que pa pendejo no se estudia, que en este mundo hay que vivir pintando toloches pa sacar provecho, y otros pareceres suyos.

A pesar de sus flojeras y vicios, quizá no sea Socorro tan mal padre, no ha abandonado desde luego al escuincle. Ni tan mal marido, sigue con la Nicolasa. A veces pienso que quizá hasta los quiera de veras.

Me coge de sorpresa cuando de repente me dice en voz tranquila que recoja su rifle y que le peque un tiro a la cholla.

"En mi vida he disparado un rifle," le digo.

"Ya está la bala puesta, nomás aprietas el gatillo."

"No sé apuntar."

"Con pendejos ni a bañarse," refunfuña. Se cae del codo y se queda callado. Sólo un ronquido le sale de la garganta.

Muy metida la noche. La luna se ve macilenta. Mañana por la mañana vamos a salir pa El Puño. Quién sabe si Socorro puede caminar. No se ha compuesto pa nada, está tieso y babeante, no nos conoce. Nos urge volver con el carbón—ya nos toca una visita del nuevo agente. A lo mejor alguien tenga que venir por Socorro.

Este está medio despierto. "Nicolasa," delira, "cuida mucho a mi Tomasito, no dejes nunca de decirle lo mucho que le estima su papacito." Gimotea y trata de moverse pero no puede. No se da cuenta de que yo lo oigo todo. "Corazón mío," sigue, "nada tengo pa dejarte, nada he acumulado, soy nomás un tilingo que en tí encontró un hogar. . . . "

Me ve. Hace un esfuerzo por apoyarse en un codo pero se cae. "¿Eres tú, Sesto?" dice, respirando con dificultad. "Hazme un favor. Mátame. Nomás agarra el rifle y dispárame. Es un gran servicio que me puedes hacer, y es tu deber ante Dios. Yo sé lo que tengo. Es la rabia. He visto casos de estos antes, allí en mi tierra. Es una muerte asquerosa. Por aquí no hay vacunas. La muerte es lenta, espantosa, segura. No hay remedio."

"¿Cómo te voy a matar, Socorro, siendo tu mujer mi hermana? Ni pensarlo, y menos a sangre fría. No quiero ninguna riña familiar, tampoco acusos de la ley."

"Te ruego que me mates. Yo mismo no puedo. Fíjate en qué condiciones estoy. Nomás mátame de una vez," suplica sollozando.

"Aguántate, Socorro. Cuando estés otra vez en El Puño, Nicolasa te puede curar con sus potingues y sus pomadas. Si no, mandaremos a que venga un curandero."

Se han despertado Chinto y Memo.

"Estos casos no se curan, Sesto. Con mis ojos los he visto. Sólo si un médico de la ciudad me pica muchas veces con su aguja de medicinas puedo tener posibilidades, pero no hay ni una clínica a más de cien kilómetros de aquí. Es inútil. Soy mucho más viejo que tú, he visto mucho mundo, y por eso sé que todo es inútil."

"Pues no hay razón pa que yo te mate, viejo. ¿Qué le voy a decir a Nicolasa? ¿Que por casualidad disparé contra la cabeza de su marido? No.

No me gusta que ella me tome hincha, es capaz de meterme una puñalada cuando menos lo espero."

"Será un acto de misericordia matarme," Socorro persiste. "Puedes hacer que Nicolasa comprenda. Dios te dará su más cumplida bendición."

Chinto y Memo escuchan. No dicen nada.

Socorro sigue: "Te voy a decir una cosa que no te dije antes. Vine acá con ustedes pa protegerles. Yo también me fijé en esos zorrillos furiosos cerca de El Puño el otro día y en seguida me di cuenta de que se trataba de eso de que ya te platiqué. Por eso decidí acompañarlos a ustedes al monte, pa defenderlos con mi rifle. Le dije a Nicolasa que metiera agüita y masa y que se quedara dentro con Tomasito con la puerta cerrada contra cualquier animal que llegara y que no saliera pa nada hasta que yo estuviera de regreso con ustedes y el carbón. Y caminé con ustedes hasta este lugar, pa cuidarlos, pues hace falta el carbón. No salí de caza en ningún momento, pero sí salí de guardia. Con ese propósito vine al monte, pa servirles de guardia, nomás que ese zorrillo me cogió desprevenido mientras obraba. . . . "

Se la va la voz.

Ya amanece. Mis hermanos y yo nos miramos. Tenemos que emprender el regreso, que es largo y difícil. No tenemos ni un animal de carga.

"Entre los tres entonces, ¿de acuerdo?" pregunta Chinto.

Memo asiente con la cabeza. Yo también.

Nos acercamos a Socorro. Memo levanta un poco a nuestro cuñado. Chinto y yo le damos dos machetazos en el cogote.

Review

LAZLO MOUSSONG. *Castillos en la letra*. Xalapa, México: Universidad Veracruzana, 1986. 179.

Lazlo Moussong, periodista mexicano, productor de radio, crítico de arte y actualmente subdirector de la revista *Plural*, lanza al público su libro *Castillos en la letra*, libro difícil de encasillar dentro de cualquier género tradicional. Lazlo nos sitúa ante una literatura desolemnizada que nos evoca un tanto a Woody Allen, Vian, Privert y, sobre todo, Nasrudin.

El libro sugiere un juego de cartas como el tarot, que penetra en lo oculto, lo escondido del hombre y la mujer. Pone al descubierto los prejuicios humanos, los convencionalismos sociales, los vicios, la hipocresía . . . Temas tradicionales, sí, pero presentados de una manera diferente pues el libro, dividido en cartas, no necesita de una lectura linear para descubrirse; se abre al azar, y cada lector es invitado a jugar con la carta que el autor le tiene asignada. Las pasiones humanas se van deshilvanando: desde el lenguaje astillado en infinidad de laberintos, como los espejos de Alicia, hasta la sangre egótica que termina por consumirse a sí misma en Transilvania donde también, créase o no, la desesperanza es posible. Se percibe la presencia de una angustia existencial donde aún en la "morada de los vampiros" la soledad asfixia a los protagonistas:

> Su obligada soledad lo llevó al suicidio: se dejó morir de hambre cortándose las muñecas.

El autor maneja la ironía de una manera inteligente, de ahí que no se le pueda juzgar ni condenar, ni equipararlo con el diablo cuando le da por retar al mismo Dios. Ni siquiera se cuestiona. Tan sólo expone hechos y situaciones, personajes, en su propio estilo provocativo, dejándole total libertad al lector para que tiemble, se inquiete, se mire, traspase su propia apariencia y aterrice en sus vísceras cotidianas empolvadas de convención e hipocresía. Hay un cuestionamiento de la moral:

> . . . la moral no es sino intelectualización que hace creer que se cambia o se quiere cambiar y, en cambio, es muy útil para evadir el cambio.

Cada carta de *Castillos en la letra* nos depara una sorpresa. El autor consigue que nuestro ánimo vaya de la risa a la reflexión a la sonrisa

monalística; los temas son versátiles. Puede hablar de la muerte y convencer al lector de que su salvación está en la renuncia a este mundo, o sorprenderlo con una historia humorística sobre vampiros, o presentar una imagen polémica y sarcástica de la mujer, como lo ilustra "Si culpas mi desacato" (una canción de amor):

> Me pregunto: en qué habrán terminado aquellas jovencitas que, sin duda, alguna vez dijeron de un joven llamado Alberto Einstein: "¡Ay no! Yo con ese idiota no salgo." Quizá en señoras con el cerebro dedicado a jugar al bridge con sus iguales.

Nuestro autor es filósofo, intelectual, poeta, y él mismo: creador de un nuevo humor —quizá el de siempre, sólo que renovado—; maestro de los neologismos, eterno buscador de lo que sólo podría encontrarse más allá de Transilvania porque lo demás, lo humano, los "medios," los conoce de memoria. El tema central del libro es el ansia de libertad y la necesidad de desatar al ser humano de pasiones, prejuicios y atavismos que lo han mantenido preso en sí durante tanto tiempo. Es, al fin, una exaltación para que cada uno mire las cartas que tiene en frente y tome una:

> Camaradas fines: Mantened siempre encendida esta verdad: Sólo podremos ser libres cuando nos hayamos aislado del todo, en principio del hombre, en seguida del resto de la existencia y, finalmente, de nosotros mismos.

Con el libro en la mano, el lector sentirá la tentación de jugar . . .

Laura Radchik
University of California,
Los Angeles

Contributors

DULEEP DEOSTHALE is a doctoral candidate at the University of California, Los Angeles, currently working on his dissertation on 20th Century Drama as a Del Amo Scholar in Spain. After studying Interpretation and Translation at Jawaharlal Nehru University in New Delhi, India, he received a *Diploma de Estudios Hispánicos* from the University of Barcelona and an M.A. in Spanish Literature from Indiana State University in 1984.

ANGELES EZAMA GIL received her M.A. in Filología Hispánica, with a concentration in the 19th Century Spanish Short Story. She is currently working on her PhD dissertation, entitled *La narración corta en la prensa periódica de 1890 a 1900*, and on the article "Juan Ochoa: Hacia una compresión del relato breve."

CRISTINA FERREIRA-PINTO is a PhD candidate in Brazilian and Spanish-American Literatures at Tulane University. Among her publications are *A Viagem do Herói no Romano de Antônio Callado*, published in Brasília, and the article "Os dois mundos de Teodorico Raposo: um estudo de *A Relíquia*" in *Boletim Informativo* of the University of São Paulo, both in 1985.

JEAN GRAHAM-JONES received her Bachelor's degrees in Spanish and English from Lewis and Clark College in Oregon. Her M.A. is from UCLA, where she is a doctoral student specializing in Contemporary Latin American Theatre. Her review of the play *Quíntuples* by Luis Rafael Sánchez appears in the May 1987 issue of *Hispania*. She is also an actress with extensive training in physical theatre and contact improvisation.

DIANA LUI is an undergraduate at UCLA majoring in Art and Art History. Among her specialties are Chinese Ink Painting, Photography, Sculpting, Fashion Illustration, and Drawing. Her work has appeared in various journals and yearbooks, and she is currently working on a

charcoal project for *Westwind*, UCLA's journal of the Arts. Her short term goal is to become enrolled in the Art Center College of Design.

MARÍA PILAR MARTÍNEZ LATRE is a professor at the University of Zaragoza in Spain. She received her M.A. from the Universidad Complutense in Madrid and her PhD from the University of Zaragoza. Her specialization is Contemporary Spanish Literature. Since 1979 she has been the director of *Cuadernos de Investigación Filológica*. Publications include studies on Benjamín Jarnés and Felix Urabayen, as well as the article "Juan José Millas y la estrategia narrativa de *Papel mojado*" which appeared in *Mester* XVI.1.

LAURA RADCHIK is a graduate student at UCLA specializing in Contemporary Spanish Literature. She received her B.A. in Philosophy from the Universidad La Salle in Mexico City. She has published in *Revista Logos de Filosofía, Universidad La Salle*, and has a book of poetry and fiction entitled *Sueño y escarcha*.

J. W. RIVERS received his M.A. from the Universidad de las Américas (formerly Mexico City College). His work appears in several journals, including *Chasqui*, *Confluencia*, *Revista Chicano-Riqueña*, and *Revista Interamericana*. He has also published a book on poetry entitled *When the Owl Cries, Indians Die: Poems of Mexico and the Southwest* in 1986.

LUIS MIGUEL VICENTE received his B.A. and M.A. from the Universidad Autónoma de Madrid. After beginning his doctoral work at the University of Georgia, he came to UCLA as a Del Amo Scholar, where he is currently working on his dissertation on Medieval Peninsular Literature.

QUADERNI IBERO-AMERICANI

Revista de actualidad cultural de España, Portugal y América Latina, fundada en 1946.

Director: GIOVANNI MARIA BERTINI (Università di Torino)
Subdirector: GIUSEPPE BELLINI (Università di Milano)
Secretario de Redacción: GIULIANO SORIA (Università di Torino)

Suscripción anual:
—Italia L.25.000
—Extranjero $25

DIRECCIÓN Y ADMINISTRACIÓN:

via Po, 19 — 10123 TORINO

REDACCIÓN:

via Montebello, 21 — 10124 TORINO

(Italia)

ISSN 0160-2764